المثال المسيحي و تميز تعبيره..
بمقولة الرائع ؟؟..

تأليف : P.A. Michelis

ترجمة: د. عبد الله السيد**

لنتفحص هذا السؤال: لماذا عبّر الفن المسيحي عن مثاله، بالمقولة الاستطيقية لـ "الرائع" بجدارة لم تكن، لمقولة "الجميل" كما هي حالتها لأجل الوثنية. أ فليست كل الأديان بنت المعابد، أي أماكن العبادة، ومثلت الآلهة فيها***، أي كائنات لا مرئية، موهوبة بقوى فوق طبيعية؟.. بالفعل.. فإن هذه النقطة المشتركة في كل الأديان، تشرح لماذا تعبّر كل حميّة "الرائع" عن نفسها في كل فن ديني، ولكن هذه الحميّة للرائع، تستطيع الانطواء أحياناً، أمام ميل غازٍ آخر والخضوع له، أو بالعكس.. تتمثله، وتصبح هي بالذات مهيمنة.

في الأديان الشرقية القديمة، فإن مشاعر الرائع، ولدت من الخوف والرعب أمام القوى السرية والجموحة للطبيعة، ولهذا فإن الفن يعطي للآلهة أوجهاً مخيفة، كما بنيت المعابد هائلة.

في اليونان.. فإن حمية "الرائع" تهدأ، لأن الإنسان كان يتبع العقل، كان يعيش التوحد بالطبيعة، ويؤنسن الآلهة. ومن هنا جهد فن اليونان، الذي ولأجل مثلنة الجسم البشري بالتساوي مع الألوهية، أعطاه نسباً منسجمة، ولأجل بناء معابده، أخذ كنموذج بيت الإنسان. وحتى لو أن المقاييس الإنسانية، وجدت مبالغة في تمثيل الآلهة، وفي مقاييس مساكنها، فإن هذه المبالغة، لم تبحث مع ذلك عن الهدوء الكمي، ولكن عن

* من كتاب استطيقا الفن البيزنطي "Esthétique de L'art Byzantin"

** نحات وباحث جمالي، أستاذ في كلية الفنون الجميلة - بدمشق.

*** ألا يستثنى الدين الإسلامي من هذا التعميم؟.. (المترجم).



كنيسة مونريال، كارلو، اليونان.

سمو الكيفية. وكما أن نسب الجسم الإنساني ونسب مساكنه احترمت، فإن السمو الكيفي للمعابد والآلهة لن تستبعد الإنسان. فهو لم يختبر أمام هذه الأخيرة أية مشاعر فناء. لأن نشوة الانحطاف بـ "الرائع" تصبح هنا مشاعر الفرح المرتبطة بالأصداء العقلية، التي تتكاثر في التسجيل الوحيد للجميل.

ومن المتوجب انتظار الحقبة المسيحية، لرؤية مشاعر "الرائع" التي تدور من جديد نحو الفائق الحدود. وحيئنذ فهذه المرة، لن يكون الهائل والمخيف في القوى الطبيعية، هو ما يُبحث عنه للتعبير، وإنما لانهائية عمق الروح، ولن يكون الخوف والارتعاش هما الدافع للاستكانة، ولكن مشاعر الحب اللامتناهي. ولهذا فإن الفن المسيحي، ولأجل إظهار الكلي - القدرة، أعطى لوجه الإنسان- الاله شكلاً عديم المادية. ولأجل أن يستطيع احتواء الآله، وبشكل ما، في معابده الجديدة، فقد بحث لجعل فضاءاتها لا نهائية. لقد كانت المشكلة بالنسبة للقدماء، كما لا حظها "شيلنغ scheling" بالضبط، هي تمثيل "اللانهائي" في "النهائي"، في حين أن المسيحية وضعت "النهائي" في "اللانهائي"، أي عملت منها مجازاً للانهائي(1) فالمعنى الذي يأخذه الاله في كل دين، يختلف إذن في كل منها، كما تختلف كل الأديان في المعتقد ومؤيديها. ولهذا فإن التعبير عن الرائع حسب الحالات، يتوسع، يتقلص، يتحول، والسمة الاستطيقية لأعمال الفن، تختلف في كل حقبة، كما تختلف في وظيفة المقولة الاستطيقية التي تسيطر عليها، وهذا لا يعني أن المقولات المختلفة تتقابل بالضرورة، وتصبح متناقضة.

* * *

لنر الآن، ومما هو أكثر قرباً، بماذا يتناقضان: الدين المسيحي، والدين الوثني. القديس بولس، وكي يشرح روح الدين الجديد، لأثنيي الانحطاط، كان قد قال، أنه أثناء تنزهه



فسيفساء، في كنيسة القديس، كوم ودامبان، الأردن.

في المدينة، رأى بين الحشد أصناماً، ومذبحاً مكرساً "للآله المجهول". هذا الاله الذي يجلّونه، والذي يجهلونه كلية، أوجبوا - كما كان قد علّم القديس بولس - البحث عنه فيهم بالذات. فقد كان في كل واحد منّا. "فيه وبه لدينا الحياة، الحركة والكينونة"(2).

وبهذه الكفاءة للدوران نحو داخل النفس، حيث يتكشف الآلهي، يقوم التناقض بين المثال الديني للوثنيين، وبين مثال المسيحيين، ومن هنا فإن الفنان المسيحي استخلص أصالته. فآلهة اليونان كانت كثيرة، وبهذا الشرك (التعددي)، كان يوجد نظام تراتبي، ولكن زوس هو بالذات كان خاضعاً للضرورة (ΑVάγχη)، فهو لم يكن كلي القدرة، فقد كان لديه شهوات إنسانية أيضاً، مثل آلهة الأولمب الأخرى، وكان خاضعاً للانسجام الكوني. كما كانت تناقضه قوى عدائية، وسيادته لم تكن مضمونة الأبدية، بما أنه لم يكن خالق العالم. أما سموه؛ فقد اكتسبه بانتصاره على التيتان، وبمساعدة الآلهة الأخرى، الذين يدين لهم بالكثير لهذا الفعل، وبالخلاصة فإنه لم يكن يحكم كملك مطلق، ولكن متعلقاً بالآلهة الأخرى. وضياعه كان متنبأ به من قبل "بروميثه" الذي كافح لحمل النار للبشر، ومعه النور ويقظة العقل. فكان الإنسان مركز العالم، وكان العقل دليله.

ولهذا كانت أخلاقية هذا الدين، تأخذ موقفاً إيجابياً تجاه الحياة، وكانت تعلّم أن الروح، تكون سليمة، حينما يكون الجسم سليماً. البحث عن الحقيقة كان مسألة التربية الفلسفية والتثقيف، أصحابها هم الوحيدون الذين كانوا يستطيعون حيازة أن يكونوا مواطنين أحرار تابعين للنخبة، وليس للعبيد أبداً. الالتماس الصوفي للحقيقة في أسرار ايلوزيس، كان عمل عدد قليل من المطلعين، وفي الأسرار الأخرى أو العبادات غير الرسمية، حيث كان المشتركون أكثر عدداً، كانوا يستطيعون



فريسك القديس بريسيلا، روما.

إتيان الشعب. ويبدو أن الفكر والنفس لم يصلا إلى بعض الحقائق إلا عبر الرموز، والتجارب الفيزيائية، مثل الهيجان الديونيزي. الفاجرات كنّ يضربنّ أنفسهنّ، بالذات، يرقصنّ، يصرخنّ الليل في الغابات. ينتحبنّ ويحتفلنّ بتهتك وعربدة، وكما لاحظ "بيركهارد"، هذه الكلمات لأرسطو: "ما يحسب، ليس تعلم الأشياء، ولكن أن تعاش"[3]. يطبقونها على كل الأسرار. وأقصى نتيجة لهذه "التجربة" للأشياء، كان "نور ايلوزيس" الذي كان يبهر الملّقن فجأة، إلى نهاية اختباراتها، وتجوالها في الجحيم.

أما التنوير والتطهير للنفس فحينما كانا يتمان، فقد كانا متحققين أساساً برموز مفهومية وتجارب آتية من الخارج، وليس من تكشفات داخلية مختبرة بالوعي الفردي.

الأله المسيحي بالعكس، كان وحيداً، خالقاً، سيد كل الأشياء وحسب العقيدة، فهذا الاله في ثلاثة أقانيم غير منقسمة، نقي من كل هوى إنساني. لم يأخذ شكلاً إنسانياً، إلا حين نزل على الأرض، وحرر البشر من أهوائهم. وعلى الأرض عانى الحب اللامتناهي لأجلهم، وعلّم أن الحب للقريب كان واسطة للإنسان ليتحرر من طبيعتة المادية والخاطئة. أخلاق الدين المسيحي تبنّت إذن وضعاً سلبياً ضد الحياة، وتعد بحياة أخرى أبدية، حيث الطيبون والشريرون سوف يحاكمون. فالحياة في هذا العالم، ليست إلا سفراً مملوءاً بالاختبارات، صراع الوعي بين الخير والشر، الذي يسمح له بإحتياز الفرح الأبدي بفضل التوبة والصلاة.

الخطيئة، الفداء، التوبة: هي العناصر الجديدة للحياة الدينية، وهي تقترح أن ينظر الإنسان في أعماقه، كي يكتشف نفسه وشخصيته المضيعتين؛ فهو مدعو بنداء فوق طبيعي للمشاركة في الألوهية. البحث عن الحقيقة لم يكن إذن قبلياً priori، مسألة للمعرفة، ولكن بالأحرى لاكتشاف "الاله



المصلية، قبو (كتاكومب) في كنيسة القديس ليسين، روما.

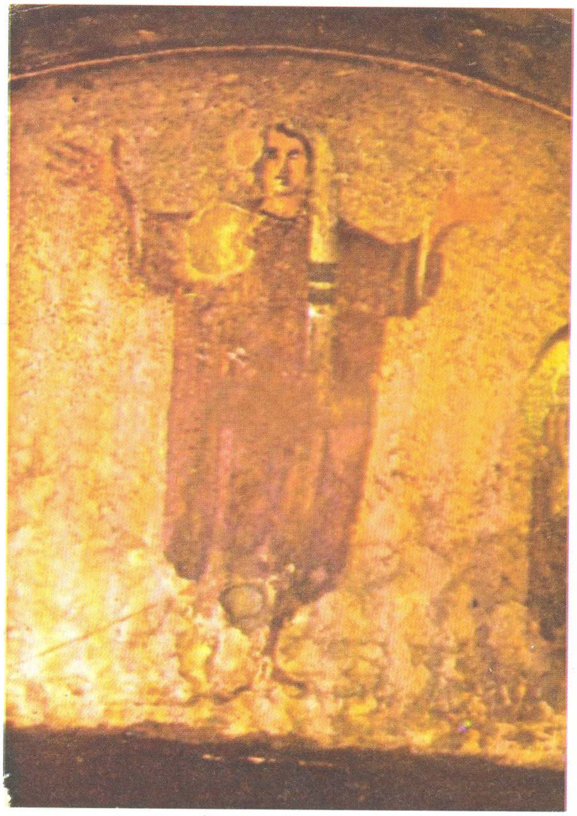
المجهول" فينا، وهذا البحث كان بالأساس موجهاً لأكثر أطفال الشعب تواضعاً، للعبيد، وللناس الأحرار، وللأميين، للكل دون استثناء، بما أن الكل كان يستطيع الحب، الاعتقاد، الأمل.

هذه العودة غير المنتظرة للإنسان نحو الداخل، هذا التكشف المعانى للنور النقي والأبدي في نفوسنا، هذا الفيض من المشاعر الغنية، عُمل إذن، وسيكون معجزة دائماً. فأي ردة فعل استطيقية ستثار، إن لم تكن النشوة؟..

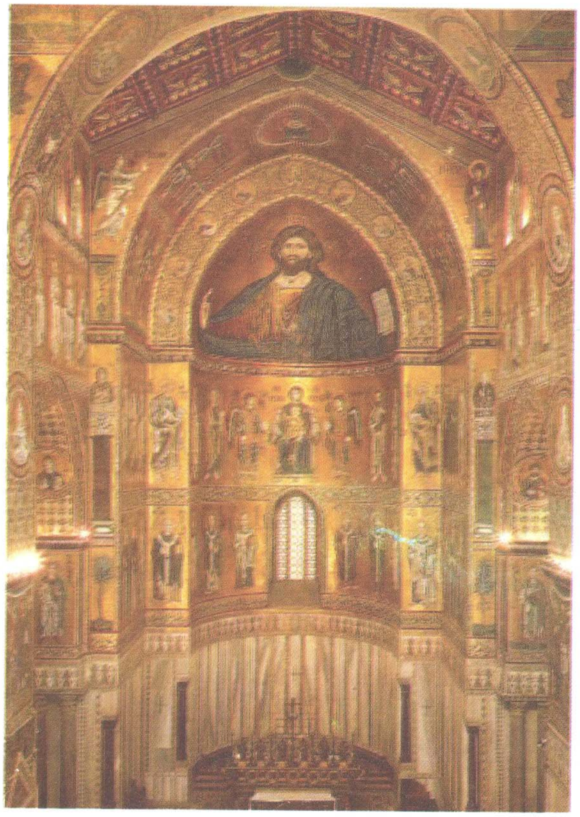
ضمن هذا التناقض للإنسان فيما بين عظمة نفسه، وصغارة وجوده اليومي، فإنه معتصر بالخوف، الذي يُصمت بالفرح الشديد حينما يأتي الحب اللامتناهي، لتحريره من سلاسل العالم المادي. وهكذا فإن مشاعر تجاوز الإنسان ذاته بذاته تنبثق منه، غامراً نفسه بالإعجاب. فعبادة الجمال، وسحر الشكل الخارجي يتقوضان منذ الآن، لأن الطبيعة الإنسانية تكتشف فيها بالذات جمالاً آخر، ليس هو جمال العقل، الذي اكتشفه اليونانيون، ولكن جمال مشاعر النفس، وهذا الفتح لم يكن أبداً عمل التثقيف، ولكن عمل الزهد. المثال لم يكن أبداً التطور الانسجامي للجسم، ولكن تجلده لإذلال الجسد. فالزاهد مصارع. وحتى الناس البشعون، المشوهون، المعاقون، كان يمكنهم أن يحوزوا فيهم مشاعر الحب اللامتناهي، وأن يكون حتى أكثر سهولة للإنسان ليكتشف بذاته عظمة نفسه، عبر إنكار الجسد، وعدم الاكتراث لسحر الجمال الخارجي.

ولأجل الإخراج في تمثيل الإنسان لعمق حياته الداخلية، فإن الفن لم يكن لديه حاجة للجوء إلى النسب المنسجمة للجسم، بل كان يسعى لمركزة انتباهه على الخطوط المميزة للوجه، وعلى تعبيريته، على النظر، على الشفاه، على تجعدات وجوه الناسكين، ذات الجسد المعدوم المادية والمتصلب، المعلق بالفضاء، كما لو أنه لم يكن "من هذا العالم".

كان من العادي إذن، أن تكون هذه الخطوط المميزة مؤكدة في تمثيل الأله. الأله هو الكلي القدرة؛ هو القاضي السماوي وله النظرة الصاعقة، ولكنه أيضاً الضحية والشاهد على

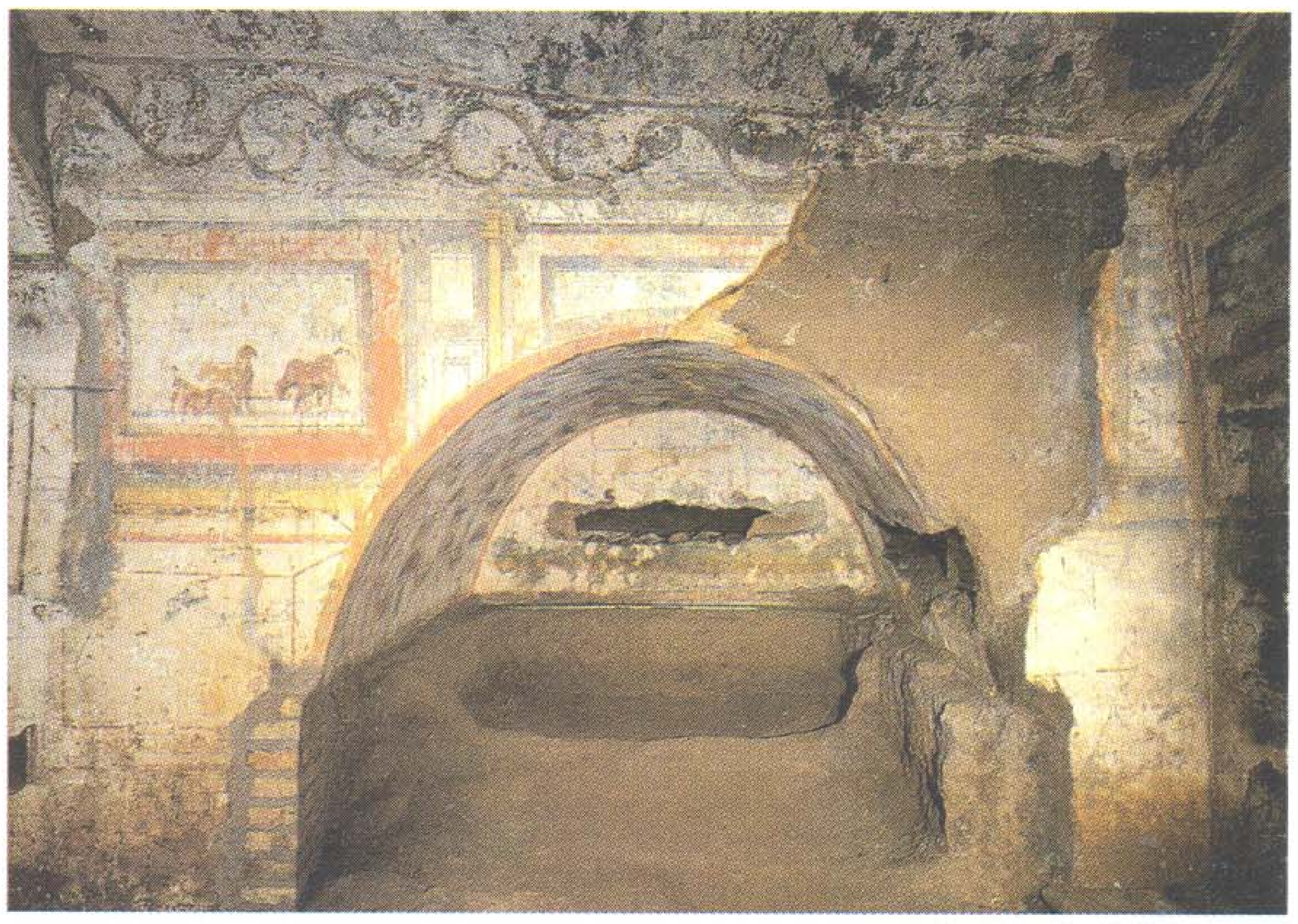


قبو (كتاكومب) كنيسة القديس بريسيلا، روما.

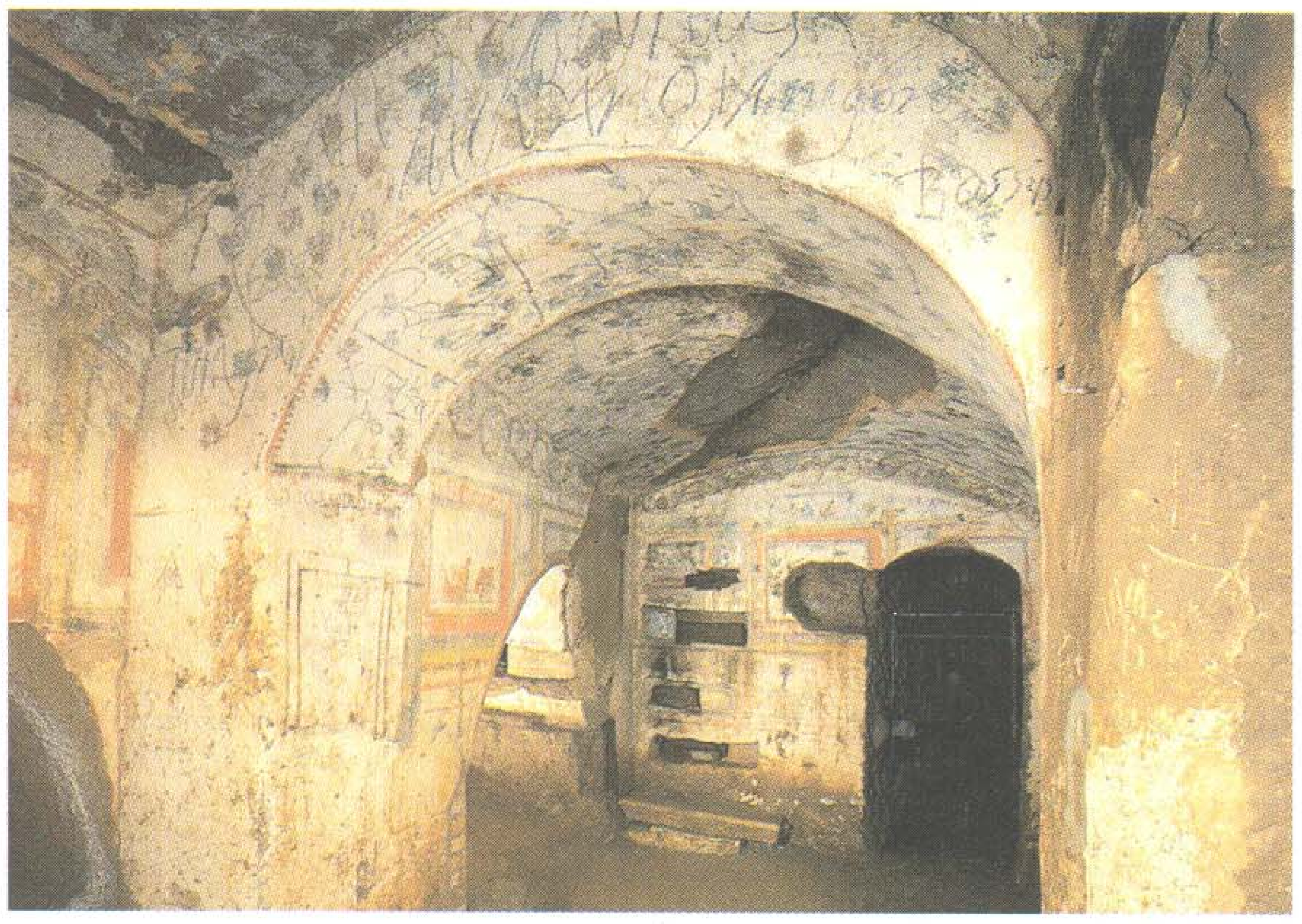


كنيسة مونريال، كارلو، اليونان.

الحب اللامتناهي. وأمامه فإن الرعب يشدّنا والفرح يحّول أنفسنا. أنه يكسر ويرفع دفعة واحدة، هذه هي مشاعر الرائع Sublime والالهي التي يريد الفن التعبير عنها. أنه يريد التعبير عن المعجز، ولهذا فإن "البانتوكراتور في دفني" عملاق بنظرة مرعبة، ولكن بوجه وديع، هذا هو الروح مشخصاً، والذي لا يمكن احتواءه، إلا في شكل إنساني منعدم المادية. الكلي - القدرة، اللامرئي الذي يحطم كل شكل، والذي يسامح لطيبته اللامتناهية، انطلاقاً من عيوننا، هنا - تحت، تحت شكل إنساني. وبهذا الشكل يتوجب إظهار الرعب، والإعجاب. أنه لا يمكن أن يكون جميلاً، على طريقة "أبولون" أو "هرميس" وليس حتى مثل "زوس" "أب الآلهة والبشر" وأقول بدقة "زوس" لأنه هو كان الأله الأعلى، سيد الرعد، وسيكون من المتوجب أن يحوز في تمثيله بعض الشيء، من الروعة. وقد مثله "فيدياس" من جهة أخرى، عملاقاً، فقال "بريكلس" أن "فيدياس" في تمثيله لزوس، وصل إلى تحقيق الصورة التي أعطاها "هومير" واصفاً له كاله "الذي ما إن يقطب حاجبيه حتى يهتز كل الأولب"[4]. ولكن عملقة الأبعاد باللجوء الوحيد للخطوط الخارجية، غير كاف، لمعادلة الكلي - القدرة والعظمة الروحية للحب. بالتأكيد.. الاله المسيحي عُبد أيضاً بما هو الآله "الذي هزّ الأرض" والذي هو "نوح تحت الفيضان" والذي "يغطي السماء بالغيوم". ولهذا فعلى موزاييك سفينه القديس - كوزم - ودامیان في روما، فإن لدى المسيح شيئاً من زوس. ولكن اله المسيحيين لم يكن واضع اليد على القوة المادية فقط، فهو أيضاً، رمز الحب اللانهائي، الضحية التي عرفت الموت على الصليب عاملة فداء جليلاً، مما يتطلب تمثيلاً جليلاً. آلهة اليونان لم يكن لديها الانجاز لأفعال بهذه المنزلة أبداً. ولم تبدأ الحاجة للشعور بها إلا مع اسطورة "بروميته" prométhée وما غناه "اخيل" eschyle، وفي موت "سقراط" socrate هذه الروح النبيلة جداً، تملك قوة النفس أمام الموت، وقد دعتنا للرائع من قبل.



قبو (كتاكومب)، روما.



قبو (كتاكومب)، روما.

هذا الانسجام النقي مع الجميل، الذي عيش، وترجمته الكلاسيكية اليونانية، يكشف لنا لمسات الرائع في الحياة، كما في الفن. فهنا يوجد حدس بـ"الاله المجهول" "الاله الواحد" أيضاً، وبالذات لدى الفلاسفة والشعراء اليونانيين" وهذا هو ما أعلنه القديس بولس حينما قال "لأنه فيه وبه، لدينا الحياة، الحركة والكينونة، كما قاله بعض من شعرائكم من قبل". ولكن كل هذه المحاولات للرائع، وجدت نفسها مغمورة، وكأنها في نعاس، لعظمة النقاء الأولمبي للجمال. ولهذا لم تكن العقلية ولا وسائط الفن الكلاسيكي اليوناني جديرة بخلق شكل وتعبير متساوقين مع الاله الواحد والوحيد عند المسيحيين. "الاله المجهول"، روح الكلي - القدرة. ولن يجد أي فنان أبداً هذا الشكل فيما بعد، إن لم تكن الأصنام مهدومة، إذا لم تكن الأسلوبية محوّلة، إذا لم يكن لدى الفنان نبذ نهائي لكل الأشكال "الجميلة" ليستمد من أعماق نفسه هذه المشاعر الجديدة للتعبير. "الرائع" هو الوحيد القادر على تمثيل المعجزة، مثلما أجبر دين الحب الجديد الإنسان، أن يعود إلى أعمق ما فيه، ليعرف التكشف الالهي.

ومن المؤكد، أن تاريخ الفن، يعلّم أن هذا التطور، لا يعمل إلا بمراحل. فريسكات الأقبية catacomb تضمنت بعض العناصر من التصوير الهلنستي، واستدعت الشخصيات الاسطورية الوثنية لترميز معتقد المسيحيين. ولهذا يمكن أن يقال بأن تصوير الكاتوكومبات هو "أقبية مسيحية"، ولكن هذه الرابطة التاريخية شكلية محضة بين مرحلتين، ولا تشرح التناقض العميق في روحه. ولفك شيفرة المعاني، يتوجب علينا النظر لفن الأقبية المسيحية بعيون أخرى، بعيون الروح. وحينئذ فقط، نفهم حالة روح الفنان، حينما نزل في الضوء الباهت للأقبية، ليرسم فيها ليس ظلال جحيم اليونانيين، ولكن نفوس المسيحيين المتحررين من اللحم. المشاركة بهذه الروح الجديدة محتّمة على الفنان، الذي كان يريد التعبير بإخلاص، مما أوجب التحريض لما في النفس لهذه الريادات للانقلابات الحقيقية.

الشاهد الذي كان حقيقياً، هو أن الأعمال في الأقبية، تظهر مسبقاً خطوطاً عالية الدرجة من الأصالة المدهشة. انظروا بانتباه صورة المصلي L'orante. ألا تعتصركم قشعريرة الوجد عند الظهور لهذا الشكل الإنساني الأهيف، بالأيدي الممتدة لرؤية راحاتها، بأصابعها المنفرجة وابهاماتها المتصلبة. وأخيراً فأمام التعبير المركّز لهذا الوجه الصارم، والبساطة في كل العمل. أين يوجد في الفن القديم شيء ما مشابهاً؟.. وأي علاقة للروح، التي أملت هذا العمل، مع روح العالم القديم؟.. إذن، إذا رفضنا أن نترك أنفسنا للانجرار بالمشابهة الخارجية للأشكال، والاستعارات في فن الأقبية المسيحية من التشكيل الهلنستي، سيتوجب الاعتراف، أنه بالرغم من التحويل الهادئ في الظاهرة فإننا سنجد أنفسنا وجهاً لوجه مع الثورة الحقيقية. قبل هذه الثورة كان هناك دراما عاشها الفنان، ليعبر عن الروح الجديد. وبالطبع انهارت أمام عينيه التماثيل والتصاوير الوثنية، قبل انهيارها عند الدولة، التي لم تنكرها رسمياً. ملأ الروح اللانهائي الوحيد، اللامتصور، نفسه بالرعب، قبل أن يعطيه شكلاً في فنه،



فريسك، الراعي الصالح، قبو (كتاكومب)، كنيسة القديس ليسين، روما.

يوجب التعبير، ففعل هذا سرياً، رمزياً، ومجازياً، تحت مسكن استعاري في البداية للتعبير عن هذه المشاعر الدينية لمعتقده الجديد، هذا المعتقد كان يقوم على الحب، الحب على الأمل، الأمل من جديد على المعتقد. حيث تتحرر هذه الحساسية للنقاوة، في كل الفريسكات للأقبية المسيحية، وهذه البساطة الرائعة لا نجدها، إلا في نقاوة النظرة لطفل.

وحسب عارف بارز بالتصوير القروسطي "كرمستد Komstedi"[5]، فإن تصاوير الأقبية تمثل كل سمات الباروك Baroque، وبالذات اللباروك الروماني، ومن هنا هذه المغالاة، وهذه الكثافة في تعبير الوجوه، كما هي في المصلي فتصوير الأقبية لعينيه، لا يحوز هذه الروحانية بعد، والتي هي الوحيدة التي تسمح لـ "هذا الأسلوب بالتعبير السامي" (Transzenden ter ausdrucksstil) فهو الوحيد القادر بالتعبير عن المثال المسيحي، وهو ما سيوجد فيما بعد في بيزنطة، وبالفعل فهذه الروحانية غائبة، والمغالاة بالتعبير، تأتي في جزء كبير منها من الميل للباروك، وهو أسلوب تعبيري، أسلوب بصمة الفردية، والضعف الإنساني، مليء بالحركة العنيفة، والحالات المشجية، وبالحركات المسرحية، ومن جهة أخرى، فقد استبعد، كما قاله أيضاً "كومستد" العناصر الشهوانية والحسية، ليلحّ على الروحانية. ولكن هذه الحياة

للنفس، التي اعتبرها "كومستد" في تصوير الأقبية كعنصر مسيحي، ستوجب أيضاً محاكمته على المستوى الاستطيقي لأن الإلهام الرفيع، يوجب أن يسكن الفنان وأن يقلبه في العمق، لأنه وحتى عند مجرد المشاهدين، فإن عمله يحدث انفعالاً بخاصية الرائع، على الرغم من مبالغة الباروك.

ومن جهة أخرى، فكل حقبة باروك، تأتي بعد الفن الكلاسيكي، تعمل حقبة تحوّل بين "الجميل" و "الرائع" وهذه إذن هي حقبة اجتذاب الرائع وحقبة انحلال تشير إلى نهاية الجميل، من جهة أولى، لكنّها حقبة خلق جديد من جهة أخرى، بما أنه يولد فيها ويحضّر فيها لانبثاق مستقبل الرائع. هذه الشعلة المولّدة للرائع، ستتوضح بفضل توضحها هي لذاتها بالنسبة للجميل، الذي سينطفئ، ولهذا فإن الباروك متبوع بحقبة الروكوكو مع أشكاله الغزلية، البسيطة والساحرة، التي سنلتقيها أيضاً، في تصوير الأقبية وبهذا الاختلاف، مع الأخيرة، فهو لم يشتعل، بفضل كلاسيكية اليونانيين فقط، ولكن أيضاً بشرارات اللطف الأثيري.

بدأ الدين المسيحي ولادته بالتأكيد، في الدين اليهودي، وهو قبل كل شيء "صوفي Mystique"، مثل الأخير، ولكن فنه لم يرفض التمثيل الالهي لهذا الأمر، لأن لرفض لهذا التمثيل من قبل اليهود، لم يكن متوجباً بتحريم "موسى" الذي كان، قد أراد تجنب الصنمية، لأن لدينا تمثيلات يهودية للعهد القديم في "دوراً أوروبوس" فهو متوجب إذن، بالنفور الطبيعي لهذا الشعب من محاكاة الطبيعة وأنسنة الآلهي، وهو النفور الذي انتقل للإسلام، فهو شعب بدوي أيضاً، كما لاحظ "سترزيكوسكي [6]"(strzygwski) كما تشير الميول ضد الإيقونية للبروتستانتية، إلى هذا النفور الفطري عند الشعوب الشمالية، فهي شعوب صوفية "لاعقلانية" وهي مّيالة أكثر نحو الشعور السامي للرائع، من ميلها للمشاعر القياسية للجميل. ولكن الدين المسيحي، لم يكن قادراً أن يتمسك، بهذا الرفض للتمثيل الآلهي، بما أن اليونانيين هم الذين نقلوا معتقدات المسيحية إلى كل العالم، عبر الوسيط لمعتقدهم، للغتهم، ولفلسفتهم، التي قدمت للمعتقدات عناصرها المنطقية الضرورية، وكذلك فقد وهبت الفن المسيحي عناصر تشخيصية أساسية، التي ستسمح فيما بعد لبيزنطة للتعبير عن الالهامات الأكثر سمواً، المشاعر الأكثر روعة، وحتى خلود النفس.

أوجب الدين الجديد بتكشف الاله في الإنسان، أن يظل مكرساً – مثلما قلته سابقاً – مفهوم الأنا – فوق الشخصي، وكان هذا بفضل المبدأ الذي خلقه شعب من الشهداء والقديسين ممثلين في الأيقونات، فحوّل اليونانيين أخيراً، من مشاهدين غير منفعلين من قضاة موضوعيين للإنسان، الذي هو "معيار كل شيء"، والذي كان مشاركاً في الالهي في العصر القديم، إلى قضاه ذاتيين عند الزهّاد والمتصوفين، وهكذا عرفوا وجهاً آخر لهم بالذات، أو إذا أردنا قوله – من الشرط الإنساني. يجب ألا نندهش إذا كان العود كاملاً. فالفلسفة الصوفية لافلاطون، حضّرت لتجربة هذه المشاعر موقظة القوى الحدسية الملازمة لكل إنسان. وكما قال نوفا ليس "علّق (hafted) المرئي باللامرئي، المسموع باللامسموع، الحس باللاحسي، وربّما حتى المفهوم باللامفهوم. لا شيء أكثر ولوجاً للروح مثل اللانهائي"(7).

وفي العمارة، فإن مشكلة التفسير للفن المسيحي، تُطرح بنفس الطريقة، التي كانت في التصوير، فهي توجب عدم التأثر بالمشابهات الخارجية، وإنما محاولة الاكتشاف وبالعمق، للروح الجديد جذرياً، في الفن المسيحي.

حلّ محل معابد اليونانيين المساكن المنسجمة للآلهة، حيث كان المؤمن يحاول الحصول على محاباتهم، معبد من نوع آخر. الكنيسة التي بنيت على نموذج البازيليك، ففي داخلها كان يجتمع المؤمنون، تحت حماية الرب الوحيد، الكلي الوجود، حتى يرتفعوا إليه بالصلاة "الكنيسة هي السماء الأرضية، يسكن فيها اله السماء السامي، ويطوف"(8). القبة تصبح رمز السماء، وهذه الأصالة في العمارة المسيحية، لا يمكن أن تكون مشروحة، كآتية وحيدة من منظومة العناصر الهيكلية الرومانية والشرقية. لأن هذا الشرح لا يحسب الحساب إلا للمظاهر، فهي شكلية، وستضمحل، منذ أن نبحث كيف أن عناصر دون روح متنافرة، متعارضة، سيكون باستطاعتها إبداع شيء جديد أيضاً. فالجدة تفترض مشاعر جديدة، حميّة جديدة، وهي ستطرح وحدتها على العناصر المتوزعة التي ستخدمها. كما أن الفنان سيكون مجبراً أن يستخدم عناصر قديمة، بسبب التقليد، ولأنه من المستحيل الإبداع من جديد، انطلاقاً من

1. *ربة الينبوع – ماري – متحف حلب.*

لا شيء. وهذا لا يعني أنه لا يوجد أي إبداع أصيل. فبدون هذه الأصالة، فإن كل تغيير وكل تقدم سيكون عديم الفاعلية.

ولهذا، وبالرغم من كل الاختلافات التي ستكون حسب البلدان وحقب الفن المسيحي، فإن هذا الفن مميز منذ البداية، ودائماً بأسلوب خاص به، وأصيل أيضاً، لأن الحساسية الخاصة، هي التي ولّدته. وهكذا فإن هذه الحساسية تجتذب تلوينها العميق، وسبب كينونتها من الرائع.

بعد هذه الملاحظات، على الاختلافات الأساسية المحتومة، للسمات الأستطيقية فيما بين المثال المسيحي، وبين المثال الوثني، سأحلل مختلف العناصر الواحد بعد الآخر في الفن البيزنطي، لإظهار كيف أن هذه العناصر التابعة للرائع، كيف أن التقانة، والأسلوبية في العمارة والتصوير أُلحقت بتعبير المثال الجديد. إن اندفاع هذا المثال الجديد، كان له مثل هذا التأثير على التقانة وعلى الهيكلية، وسيكون خطأً فادحاً على المستوى الاستطيقي، تحليلها منفصلة وحملها إلى أسبقيات آثارية. فهذا سيكون سلباً لكل سرّه، وتفريغه من مثاله الجديد وتعبيره الرائع.


كنيسة القديس بطرس في مواساك.

* * *

المصادر والمراجع:

(1) Lotze: Geschichte der Aesthetik in Deutschland, p. 394 (München, 1868).
(2) Actes XVII. 28 - 29.
(3) Voir Burckardt, Griechische Kulturgeschichte 1 Be partie, p. 451 (Leipzig, 1929).
(4) Proclus le compare avec le Démiurge de timée; voir schuhl, platon et L'art de son temps, p. 55, note 1(Alcan, 1933).
(5) Komstedt, vormittelalterliche Malerei, P. 6-9 (augsburg, 1929).
(6) Voir Strzygowski: Ursprung der christlichen Kirchenkunst, p. 89 - 90 (Leipzig 1920) et perаté, L'art préroman dans A. Michel, Histoire de L'art, vol I, p. 3.
(7) Cité par Lützeler: Führer zur Kunst, S. 157 (Freiburg I, Br. 1941)
(8) D'après le patriarche Germain. Cf. Migne P. G. 98, 384.



عوامل الوحدة في..

العمارة الإسلامية ؟؟..

■ د. محمود شاهين*

من الطبيعي، أن يتأثر الفن الإسلامي (وهو آخر وليد في الفنون القديمة) بالفنون التي سبقته، لا سيما في البلاد التي انتشر وساد فيها، وهي في معظمها، بلاد تمتلك حضارات عريقة. والفنون بشكل عام، والبصريّة منها بشكل خاص، أكثر مظاهر الحضارة الإنسانيّة قابليّة للتأثر والتأثير، كونها تقوم على المشاهدة والرؤية، والتراكم في وجدان الناس وذاكرتهم البصريّة، من خلال البصر وعبره، وهي جاهزة للأخذ، وبسهولة لأنها لا تحتاج إلى ترجمة لإدراكها، ولا إلى شرح مستفيض للوقوف على مقوماتها وخصائصها، أو للولوج إلى غاياتها وأهدافها وما تكتنز عليه من مضامين ومعانٍ وأفكار. فهي أشبه بالكتاب المفتوح والمكتوب بلغة عالميّة واضحة والموضوع في متناول جميع الشعوب والأمم، ولعل هذه الخصيصة تحديداً، هي ما جعلت من الفنون البصريّة لغة سهلة الأخذ والتداول،والتأثر والتأثير، إذ يكفي

* نحات و أستاذ، عميد كلية الفنون الجميلة بدمشق.



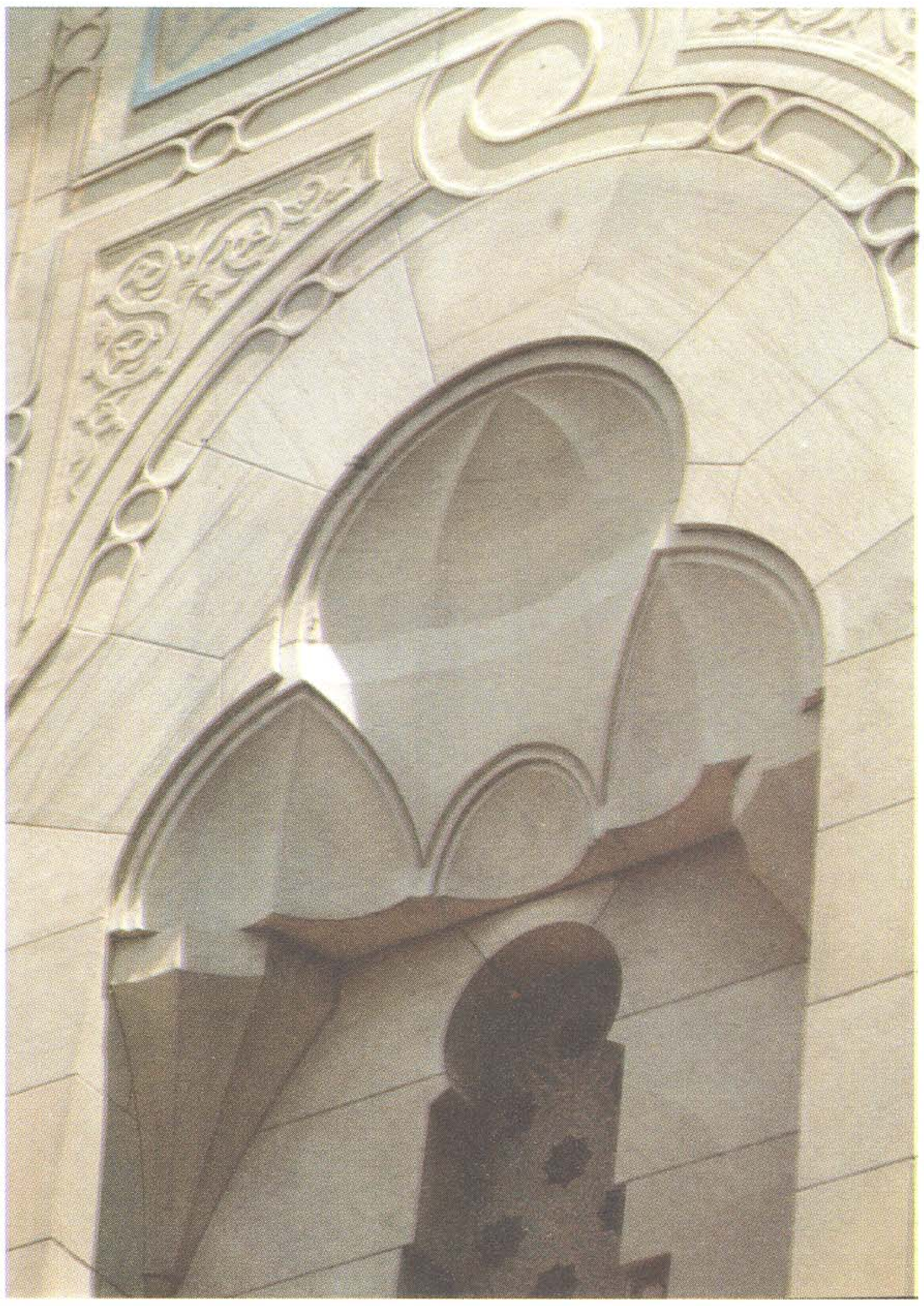
الجامع الاموي في دمشق.

أن ترتمي عليها العين، لتترسخ في ذاكرة الإنسان ووجدانه، فكيف بالنسبة للفنان الذي يقوم باجتراح فعل الإبداع، في هذه الفنون الواسعة والرحبة والمتلونة الأشكال والتقانات والغايات ولديه دربة ومقدرة خاصة على قراءتها وتذوقها. هنا التأثر والتأثير، لا بد أن يحصل، بقصد أو بدون قصد، إذ أن ما تختزنه الذاكرة البصريّة للفنان من صور. أو بتعبير أكثر دقة من (ثقافة بصريّة) لا بد من أن يرتمي في منجزه الفني، بهذا الشكل أو ذاك، بعد أن تهضمه هذه الذاكرة وتُعيد تأليفه من جديد، معجوناً بروح البيئة التي يُولد فيها، والمتطلبات الماديّة والروحيّة لإنسانها. وفي الشرق تحديداً، كان الفن البصري ولا زال، ميالاً لخدمة الحياة اليوميّة والاندماج بالأدوات والأشياء الاستعماليّة للإنسان، بحيث يؤهلها للقيام بتيسير وتسهيل وتأمين متطلبات وحاجات جسده الماديّة اليوميّة، وحاجات روحه، ونزوعات ذائقته الجماليّة. من هنا، كان الفن الشرقي متشابك في قيمه الماديّة والمعنويّة، ففيه لا يوجد فن للفن الخالص، بل فن لخدمة الحياة اليوميّة، بمتطلباتها الماديّة والروحيّة.

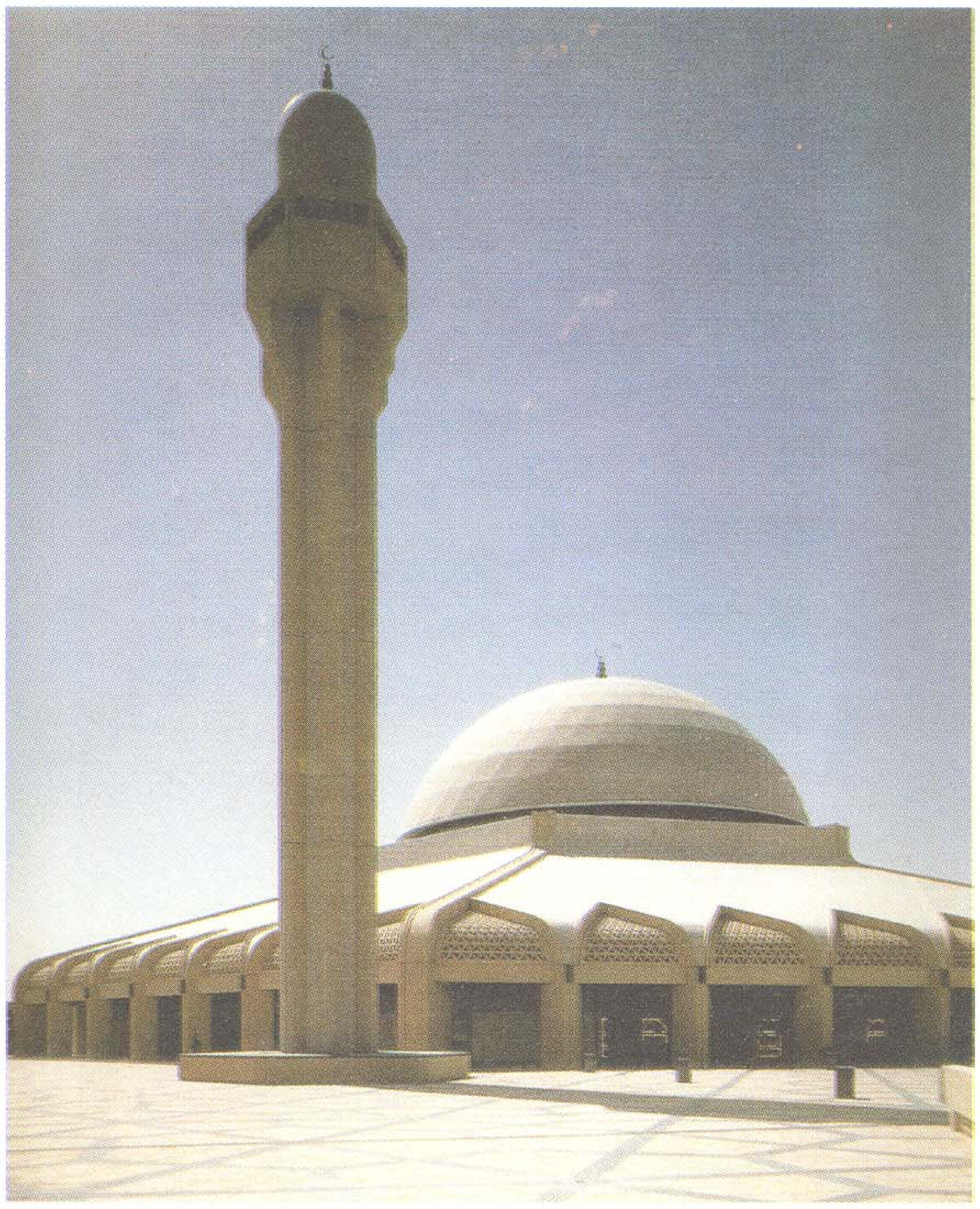
يأتي (الفن الإسلامي) ضمن إطار هذا المفهوم، وهو مصطلح واسع، يشمل العمارة والفنون التطبيقيّة والحِرف والصناعات والمشغولات اليدويّة والخط العربي، وضروباً أخرى كثيرة من الفنون والمهن، ارتبطت تارة بالعمارة، وتارة أخرى بفنون الكتاب والأدوات المستعملة في الحياة اليوميّة للإنسان المسلم المنتمي إلى شعوب وأمم مختلفة، موزعة في أركان المعمورة كافة، ومع ذلك، للفن الإسلامي شخصيته المتفردة، ووحدته القوية، وهذه حقيقة ليست موضع جدال، ولكن

بالمقابل، وبناءً على أن هذا الفن آخر وليد في سلسلة فنون العالم القديم، يدين بالكثير للفنون التي سبقته. أخذ منها ما شاء، وانتخب من عناصرها المناسب والملائم له ولتوجهاته، ثم هضمها وأعاد صياغتها من جديد، مانحاً إياها طابعه الخاص، وشخصيته المتميزة، بحيث صار من الصعب التعرف على أصولها الأولى، والمنصات التي انطلقت منها.

لم يحتج الفن الإسلامي لأكثر من قرن من الزمن، لكي يترسخ، ويتأصل، ويكتسب وحدته المتينة التي لا تدل إلا



المركز الإسلامي في واشنطن.



جامع الملك خالد في الرياض.

عليه، وهذه الوحدة، ازدادت نضجاً وبلورةً ووضوحاً، مع مرور الزمن، بحيث تلاشت تماماً، التأثيرات التي حملها من فنون الحضارات القديمة، في بداياته الأولى.

وباعتبار العمارة أبرز وأهم ضروب الفنون الجميلة، وكانت في البداية مكرسة (في معظمها) لخدمة الدين، فقد كانت العمارة الدينيّة أول مَنْ تلقى الاهتمام من قبل المسلمين الذين يتفردون بأن لديهم صلاة يجب أن تُؤدى خمس مرات في اليوم الواحد (وهي أبرز وأهم شعائر دينهم) الأمر الذي يتطلب وجود مكان خاص لأدائها فيه هو (المسجد) أو (الجامع) الذي بدأ منشأة معماريّة بسيطة، نُفذت من مواد وخامات البيئة الأقرب، ثم تطور ليصبح تحفة معماريّة وفنيّة، فيها الكثير من الإعجاز، كونها نُفذت من قبل مواهب توفرت لديها الخبرة والمعرفة، وسكنها الإيمان المطلق بما تبدع، ولمن تبدع.

بعد ذلك، لحق تطور العمارة الإسلاميّة (وهي الحاضن الرئيس لأجناس الفن الإسلامي الأخرى) تطور مماثل، شمل العمارة الداخليّة (التزيين) والمشغولات والحِرف اليدويّة، والأثاث، وتفاصيل أخرى كثيرة، تتعلق بالعمارة الخارجيّة والعمارة الداخليّة.

فبعد أن اقتصر المسجد (في البداية) على مئذنة، وقبة، ومحاريب وأروقة تُزينها مجموعة من الأقواس، والقناطر التقليديّة المكرورة. وعلى زخرف بسيط في الداخل والخارج، أعمل المعمار المسلم خياله، ووظف مواهبه وقدراته الإبتكاريّة، ليخرج بتصاميم معماريّة جديدة، حافظ فيها على المرافق والوظائف الأساسيّة التي يؤديها، إنما بصيغ وطرز وأشكال حديثة، تتوافق وتطور تقانات البناء، وتنسجم في الوقت نفسه، مع مواد وخامات وخصوصيّة البيئة الموجود فيها.

بمعنى أن المعمار المسلم، خرج عن المألوف والسائد، في تصاميم أبنية المساجد وتزيينها وتجميل أثاثها، فأبدع أشكالاً معماريّة جديدة، تثير العين، وتغازل الإحساس، وترضي الذوق، وتناجي الروح، وتؤدي وظيفتها المنوطة بها في الأساس،بيسر وسهولة، وهي تأمين المكان المناسب والسليم والجميل، لتأدية فروض العبادة ، لا سيما الصلاة.

في العمارة (وفي الفنون الإسلاميّة عموماً) تبرز



جامع بن مادية في دبي.



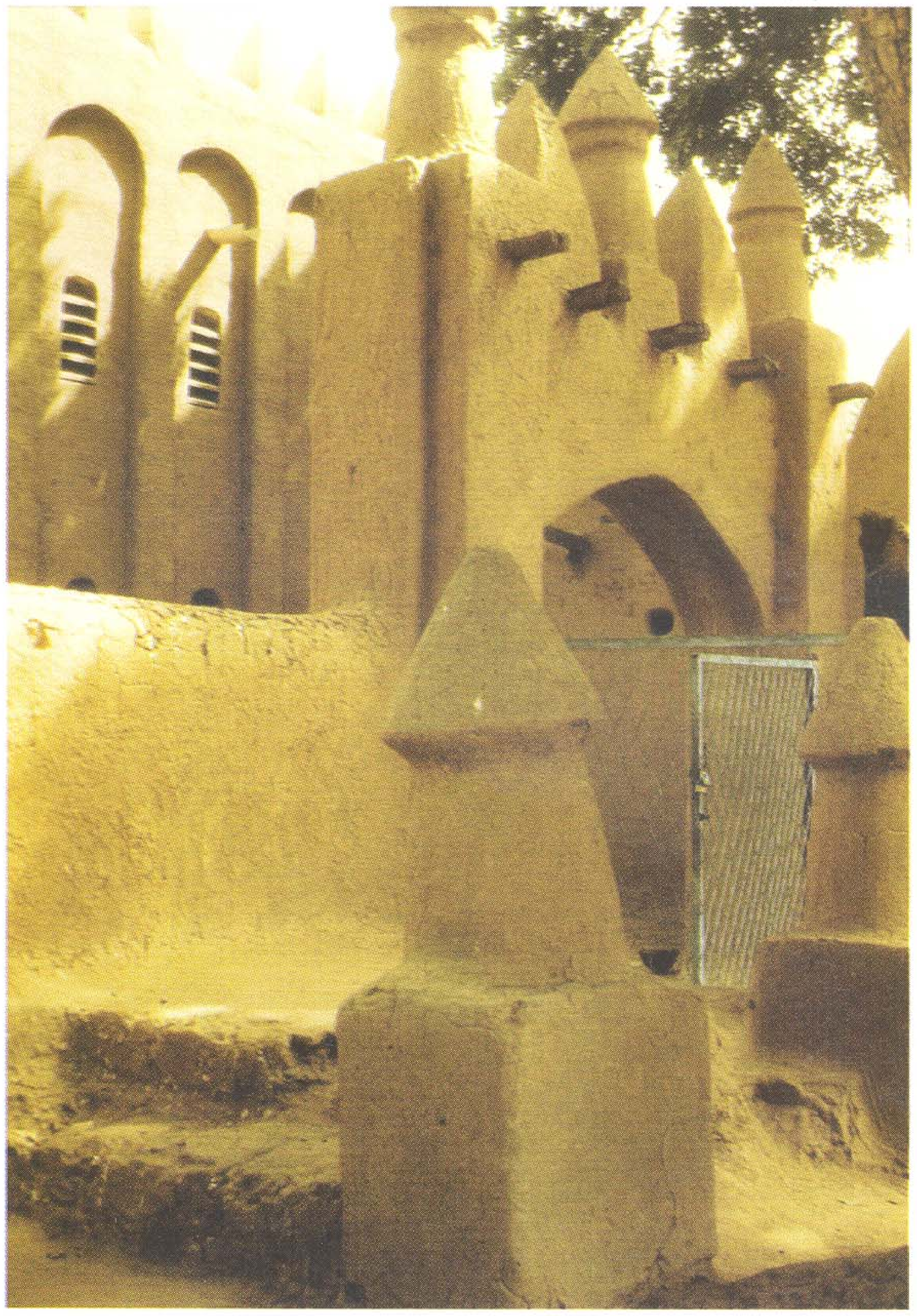
المركز الإسماعيلي في لندن.

خصوصيّة البيئة، من خلال التصميم الجمالي، ومواد وخامات هذه العمارة. فقد اعتمدت في أسبانيا والمغرب، على الحجر والخشب. وفي الصين وإندونيسيا وتايوان وماليزيا، على الخشب الملون مادة أساسية لها. وفي الهند وباكستان وإيران والدول العربيّة، استعملت مواد وخامات عديدة منها: الحجر، والاسمنت، والمعدن، والخشب، والقرميد، والقاشاني. وفي الدول الإفريقيّة، نُفذت المساجد بشكل عفوي، بسيط، وجميل، من الطوب الطيني، والخشب، على هيئة كتل فراغيّة مفعمة بالحركة التلقائيّة المعبّرة عن دفء وروحانيّة الإنسان المسلم في هذه البلاد، حيث قام بانيها بسكب شعوره وإحساسه وإيمانه دفعة واحدة، في هذه التصاميم التي حملت بكثير من الصدق والإدهاش، خصوصيّة البيئة الناهضة فيها.

لقد حرصت العمارة الإسلاميّة على أن تكون بنت بيئتها، ومنسجمة مع النسيج العمراني للمكان الناهضة فيه، ومتوافقة مع وظيفتها المنوطة بها، حيث اكتسبت هذه العمارة، وبالتدريج، خصوصيتها الإسلاميّة الصرفة، ضمن منظومة جمالية فريدة، قائمة على النظم الهندسيّة القيم الفنيّة التجريديّة، للأشكال والعناصر وتشكيلات الخط العربي الرشيقة، التي ارتبطت بالزخرفة النباتيّة والهندسيّة،نفذها الفنان المسلم،بنوع من الصوفية العميقة،والنظام المدهش،الأمر الذي قاده إلى حالة إبداعيّة، تلاشى من خلالها مع منجزه،مرضاةً للخالق، وتقرباً منه. ولأن هذا الفنان يتغذى من فكر واحد، اكتسبت المنجزات البصريّة التي أبدعها، وحدتها الإسلاميّة الخاصة.

ففي القرن التاسع الميلادي، كان بالإمكان، وبسهولة، التأكد من أن تاج عمود بسلته اللطيفة، وأوراق الأكانتوس التي تغلفه، موجود في مسجد بدمشق أو القاهرة، مستوحى من الطراز الكلاسيكي الكورنثي. وفي القرن الحادي عشر، أصبح من الصعوبة تحديد هوية الأصل الذي جاءت منه، هذه العناصر المعماريّة. وفي القرنين الثالث عشر والرابع عشر، أصبحت هذه المهمة شاقة، لا سيما بعد أن حوّر هذه العناصر المعماريّة، في بلاد الإسلام المختلفة، عشرون جيلاً من المعماريين والفنانين والمزخرفين والحرفيين.

والحقيقة المؤكدة، أنه رغم تنوع مصادر الفنون الإسلاميّة



الجامع الكبير في مالي.

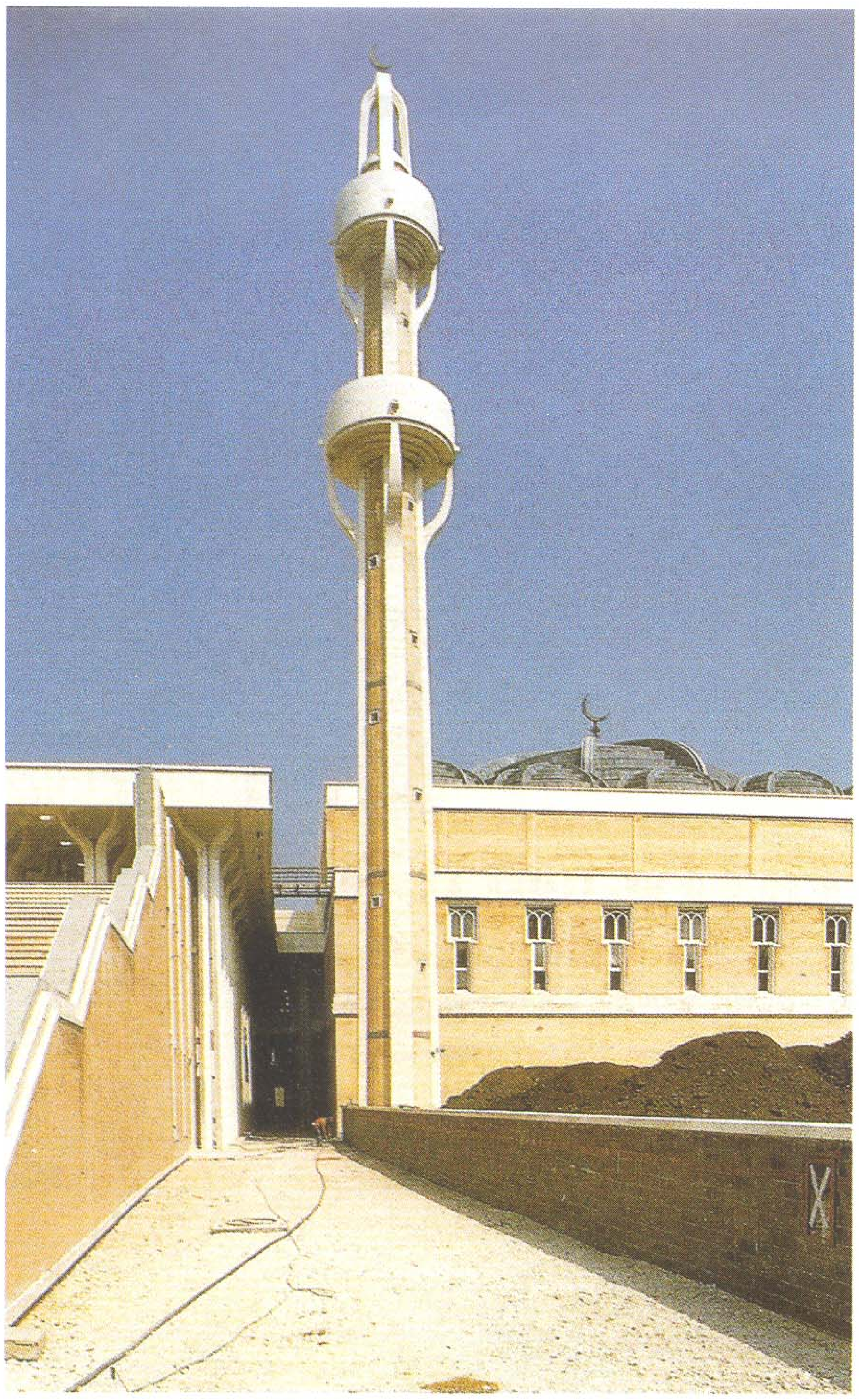


من جوامع النيجر.

(وفي طليعتها العمارة) واختلاف موادها وخاماتها وبيئاتها، جمعتها وحدة فنيّة مردها جملة من الأسباب، أبرزها وأهمها، روح الرسالة الإسلاميّة المتمثلة بوحي النبوة، واستمرارها في التأثير القوي، على المعمار المسلم، عبر عصور الإسلام المختلفة. إذ ظلت نظرة الرسالة الإسلاميّة مثاليّة إلى وحدة المؤمنين، والجماهير الواحدة المجسدة في الأمة، القادمة مما تنص عليه هذه الرسالة من الإيمان بوحدانيّة الله، ووجود الثواب والعقاب، أو الجنة والنار، وحياة الخلود بعد الموت، وهذه قواسم مشتركة بين مذاهب وملل الإسلام كافة، الأمر الذي أثر وبقوة، على الفنون البصريّة الإسلاميّة، ومنحها هذه الوحدة المدهشة التي تجمعها، تماماً كما فعلت اللغة العربيّة التي نزل بها القرآن الكريم، وُوضحت من خلالها، تعاليمه، حيث شكّلت هذه اللغة، الوسيلة الرئيسة لتعلم أصول الدين وقواعده وتعاليمه، وتبادل الآراء والأفكار المكتوبة، بين المسلمين، على اختلاف الأمم التي يتحدرون منها واللغات التي يتحدثونها. كل هذه الأشياء مجتمعة، كوّنت رؤية وإدراك الآخرين للفنون الإسلاميّة المرئيّة، وأبرزت وحدتها وتوافقها، رغم تنوعها، ذلك لأنها لم تك جامدة، وليست واحدة في ذاتها، في كل مكان، بل هي حيّة كاللغة، والتغيير فيها قانون.

ومن العوامل التي ساهمت بوحدة الفنون الإسلاميّة، المنحى التاريخي، والمناخ، والتجارة، وطرق المواصلات الرئيسة، والأهواء التذوقيّة التي شكّلها المناخ الواحد، وقبل هذا وذاك، شكّلها الإسلام نفسه، إذ يبقى العامل الديني أهم وأبرز عوامل قيام هذه الوحدة، وتالياً فاعليتها واستمرارها وبقاؤها ،وتجدد جمالياتها بشكل دائم.

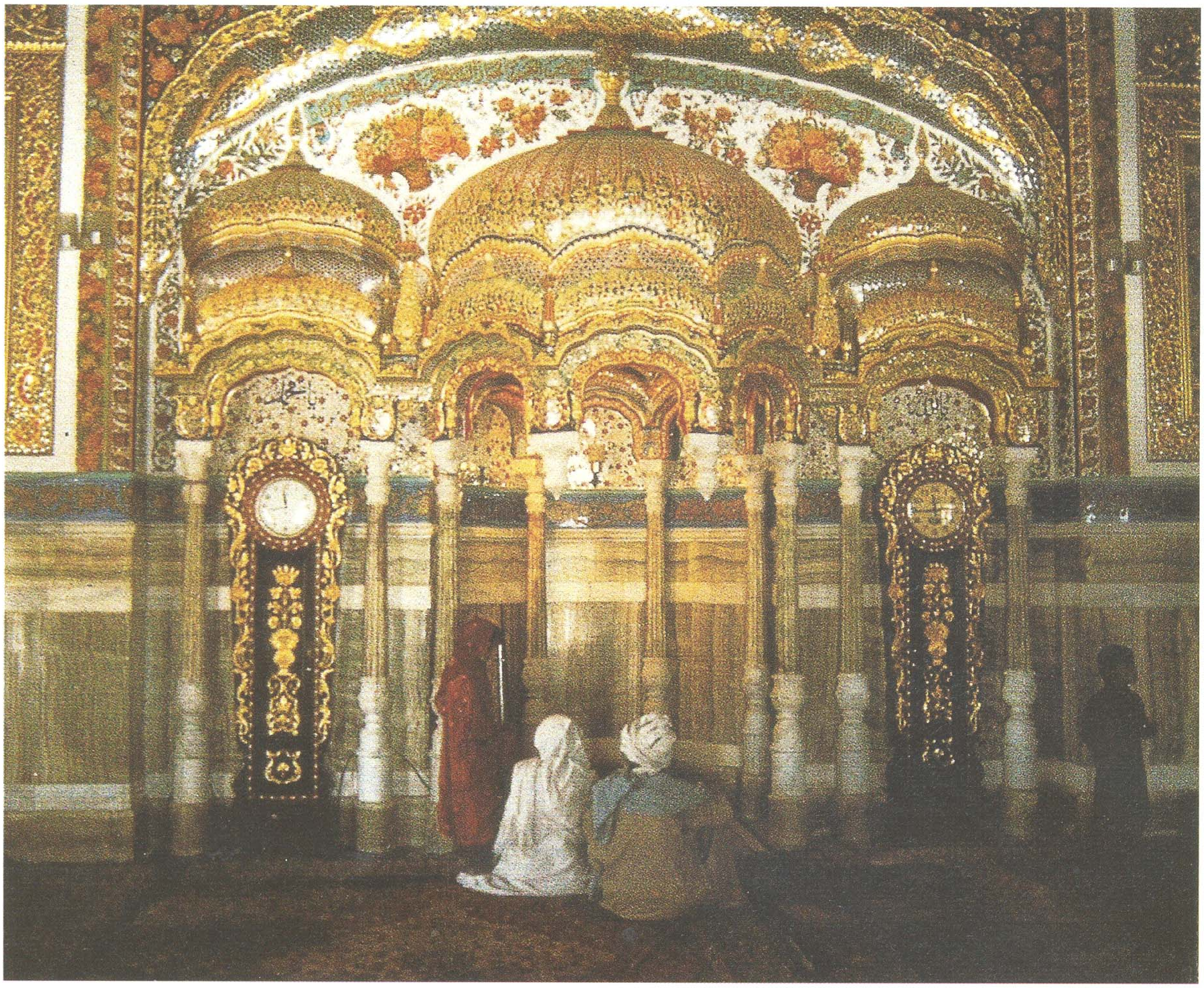
رغم وجود وحدة عامة في العمارة الإسلاميّة، لا سيما على صعيد مرافقها وأهدافها وغاياتها، تلونت واختلفت في شكلها وموادها وخاماتها من بلد إلى آخر، ومن عصر إلى آخر أيضاً، لأن العمارة في الأساس، ابنة بيئتها، ترد على مناخها، وتستفيد من موادها وخاماتها المتوفرة فيها، فهي الأنسب لتحقيق التوافق والانسجام مع عوامل الجو المختلفة، ومع خبرة وإمكانيات المشتغلين فيها، مصممين وحرفيين. والعمارة ابنة زمانها أيضاً. ولأن لكل زمان خبراته الابتكاريّة التصميميّة والتقانيّة، فمن الطبيعي أن تتلون العمارة وتختلف،



منظر عام للمركز الإسلامي في روما.



محراب جامع بن مادية.



محراب جامع بهونك.

وجدت فيه ملاذاً آمناً للجسد والروح فركنت إليه، وتعلقت به، ودافعت بصدق وإخلاص وقوة عنه وعن أفكاره و مبادئه وتعاليمه، وعملت جاهدة على نشره وتعميمه.

ولأن الطريق لفهم الإسلام ومبادئه وتعاليمه، وإدراك فكره وثقافته، يمر باللغة العربية التي نزل بها القرآن الكريم، وكُتبت بها السنة الشريفة، أصبح لزاماً على المسلم، مهما كانت جنسيته و لغته، الإلمام بها وتعلّمها، الأمر الذي جعل منها العامل الأقوى بعد العقيدة نفسها، في توحيد المسلمين، وبالتالي توحيد فنونهم المختلفة، حيث شكّل الخط العربي وجهة للخطاطين والفنانين والمصممين والوراقين والنقاشين الذين، لشدة حب المسلم وتقديره لهذا الخط، أنزلوه بكافة طرزه وأنواعه، في إبداعاتهم ومشغولاتهم، وتفننوا بربطه مع الزخارف النباتيّة والهندسيّة، وإنزاله في التصاميم المعماريّة الداخليّة والخارجيّة، و فنون الكتاب، والمنمنمات، والمشغولات النسيجيّة، والمعدنيّة، والرخاميّة، والعاجيّة، والخشبيّة، والخزفيّة ... وكل ما طالته أناملهم، من الحِرف والمشغولات المتعددة الوظائف والاستخدامات. وهكذا، برز الخط العربي كرافعة أساسيّة، من روافع تحقيق الوحدة في الفنون الإسلاميّة، وفي طليعتها العمارة، إضافة إلى العقيدة الواحدة، واللغة الواحدة.

ولأن الخط العربي احتضن العقيدة الإسلاميّة، وكتبت به آيات القرآن الكريم، وكان الوسيلة الأساس، لنقل العقيدة الإسلاميّة إلى الآخرين، فقد اكتسب سمة مقدسة، جعلت الخطاطين والفنانين، يتبارون في تحسينه، وتجميله،



من المركز الإسلامي، روما.



المركز الإسلامي في أنديانا في الولايات المتحدة الأمريكية.

وزخرفته، وتأنيقه، بحيث اكتسبت هذه النزعة، سمة دينيّة، أو وسيلة يتقرب من خلالها، الخطاط، إلى الخالق، لنيل مرضاته، والفوز بجنته.

بناءً على ما تقدم، تحوّل الخط العربي إلى أنبل الفنون الإسلاميّة، وشكّل في الوقت نفسه، أبرز وأهم المفردات والعناصر التعبيريّة والجماليّة والتزيينيّة، في الفنون والمشغولات الإسلاميّة الأخرى، كما صار التراث الأهم للمسلمين، عبر عصورهم التاريخيّة المختلفة. تراث حافظ على سويته الجماليّة والفنيّة، ورفع من مكانة مزاوليه، وقيمة ما ينجزونه، وتالياً شكّلت هذه الإنجازات، أبرز وسائل تربيّة الذائقة الجماليّة لدى الناس، في ديار المسلمين كافة.

ولشغف الفنان والحِرفي المسلم بالخط العربي، نقله إلى العمارة والحِرف والمشغولات المنفذة من مواد وخامات مختلفة. فالنماذج الأولى للفنون الإسلاميّة، العائدة إلى سنوات تأسيس الإسلام، حملت العديد من العبارات المسطرة بخطوط عربية جميلة، مُحاطة بزخارف وتوريقات. وهي عبارات مأخوذة من القرآن الكريم أو السنة الشريفة، أو عبارات عامة تحمل معاني التبريكات والتمنيات بالصحة، والغنى، والقوة، وأحياناً تأتي على صيغة مواعظ وحكم، تعكس القيم الاجتماعيّة النبيلة، وتؤكد على الأخلاق الكريمة، وتدعو لصالح الأعمال والنجاح والتوفيق في العمل والحياة.

لقد منح وجود الخط العربي وملحقاته من الزخارف والتوريقات، وما يحمله من معانٍ ومضامين، في العمارة الإسلاميّة الداخليّة والخارجيّة وباقي أجناس الفنون الجميلة والتطبيقيّة، وحدة متجانسة، كرست وأكدت خصوصيتها وتمايزها وتفردها، لا سيما بعد أن تخلصت من التأثيرات التي حملتها، في العقود الأولى لتأسيسها. هذه التأثيرات التي جاءتها من الفنون المحليّة للبلاد التي انتشر فيها الإسلام، كالفنون الرومانيّة والاغريقيّة والبيزنطيّة والقبطيّة والساسانيّة التي انوجدت في البلاد الواقعة شرق البحر الأبيض المتوسط، و إيران والعراق، وبعض التأثيرات الأخرى التي جاءت من فنون الهند والصين، لكن سرعان ما هضم الفن الإسلامي، كل هذه التأثيرات، مُخضعاً إياها بخصوصيته التي أناطت بها، مهام ووظائف ماديّة وجماليّة جديدة.

فعلى صعيد اللغة البصريّة، تفرد الفن الإسلامي، باعتماده على الزخارف المتعددة الصيغ، وميله لاستخدام موضوعات وعناصر ومفردات وأفكار ورموز، مقبولة اجتماعياً وفكرياً، واعتماده على التصميم المتناسق والدقيق، بغض النظر عن مكان وجود هذا الفن: في العمارة، أو في الخزفيات، أو المعدنيات، أو النسيج، بحيث يمكننا الحديث، عن وحدة تصميميّة إسلاميّة، برزت وتأكدت، منذ العقود التأسيسيّة الأولى للعقيدة السماويّة الجديدة، وكانت تحمل تأثيرات الحضارات السابقة للحضارة الإسلاميّة. وحتى القرن الثالث عشر الهجري الموافق للقرن التاسع عشر الميلادي، حيث خضع الفن الإسلامي، لتأثيرات قادمة من الفن الأوروبي، سرعان ما هضمها هي الأخرى، وأعاد إنتاجها بروحه وخصائصه المتميزة. ولأن العقيدة الإسلاميّة حثت المسلمين على تعمير الأرض، والإكثار من إشادة بيوت الله، فقد انتشرت عمارة المساجد التي اعتبرها الدارسون والمؤرخون أهم الأسس في تخطيط المدينة الإسلاميّة، ما جعلها العنوان الأبرز للعمارة الإسلاميّة،

منذ مرحلة التأسيس الأولى للدعوة الإسلاميّة وحتى اليوم. وقد قامت العقيدة الإسلاميّة ومنذ البداية أيضاً، بتحديد معالم المسجد، ومقوماته الأساسيّة، وأوضحت خصائصه ومرافقه، أما جمالياته التصميميّة والزخرفيّة، فقد اجتهد الفنان المسلم، بابتكارها وتطويرها، من مرحلة تاريخيّة إلى أخرى، ومن بيئة إلى أخرى أيضاً، حيث لعب المناخ، والمواد والخامات المتوفرة، دوراً رئيساً في تحديد الشكل المعماري للمسجد، ومحسناته الجماليّة المتمثلة بالزخرفة والتزيين الذي لحق خارجه (المآذن، القبب) وداخله (جدرانه، أبوابه، نوافذه، منابره، أثاثه) إنما تم ذلك، وفقاً للظروف المناخيّة السائدة في هذا البلد المسلم أو ذاك، إذ أن التصميم المعماري، يخضع لمتطلبات المناخ (رياح، برودة، حرارة، أمطار) ويحاول الرد عليها، والتأقلم معها، يُضاف إلى ذلك، نوعيّة المواد والخامات المتوفرة، وهي في الأساس، خاضعة لمفهوم التأقلم والانسجام والتوافق مع المناخ، كونها ابنة بيئتها.

الأمر نفسه، انعكس على العناصر التجميليّة التزيينيّة، الخارجيّة والداخليّة، في المسجد، والمواد والخامات المستعملة في إنجازها، ففي حين انتشرت التزيينات النافرة، في عدد من البلاد، نراها تأخذ الصيغة المسطحة في بلاد أخرى. وفي حين اُعتمد الحجر والرخام، كخامة رئيسيّة للبناء والتزيين، نراه في أمكنة أخرى، يقوم على الخشب والقرميد والقاشاني والفسيفساء وغير ذلك، من المواد والخامات التي تتشكل منها العمارة ومحسناتها الجماليّة.

بناءً على ما تقدم، فقد نشأت اتجاهات ومدارس وطرز في العمارة الإسلاميّة، اتفق غالبية الباحثين على حصرها في مدارس خمس رئيسة هي:

1. مدرسة مصر وسورية.
2. مدرسة المغرب التي تشمل تونس والمغرب والجزائر وأسبانيا.
3. المدرسة الفارسيّة.
4. المدرسة العثمانيّة وتشمل تركيا والأناضول.
5. المدرسة الهنديّة.

يُرجع الباحث (غوستاف لوبون) هذا الاختلاف في الطرز المعماريّة والفنيّة الإسلاميّة، إلى اختلاف البلدان التي نشأن فيها، وتفاعلت معها. وبناءً عليه، يميز بين أربع مراحل أساسيّة في هذه الطرز هي:

1. مرحلة الطراز العربي العائدة لما قبل ظهور النبي محمد عليه السلام، وهذا الطراز في معظمه، لا يزال مجهولاً باستثناء ما تضمه اليمن القديمة، وما شهدته الممالك السوريّة القديمة كمملكة الغساسنة.

2. مرحلة الطراز البيزنطي العربي، وهو الطراز الذي نشأ نتيجة امتزاج المؤثرات الشرقيّة السوريّة والساسانيّة بالمؤثرات الاغريقيّة الرومانيّة.

شكّل هذا الطراز، الانطلاقة الأولى للعمارة العربيّة الإسلاميّة، وتُحدد بالفترة الممتدة ما بين القرن السابع الميلادي والقرن العاشر أو الحادي عشر.

3. الطراز العربي الخالص، وقد انتشر في مصر فيما بين القرن العاشر والقرن الخامس عشر الميلادي، وبلغ ذروة كماله في جامع (قايتباي) العائد للعام 1468م. وانتشر هذا الطراز أيضاً في الأندلس، حيث تخلص المصممون العرب من المؤثرات الفنيّة البيزنطيّة، بسرعة لافتة.

4. الطراز العربي المختلط ويمثله الطراز الأسباني العربي، والفارسي العربي، والهندوسي العربي، والهندوسي الفارسي العربي. على الرغم من هذا التنوع في طرز العمارة الإسلاميّة التي انتشرت في العالم الإسلامي، وَحّد بينها العامل الديني، كما وَحّدت بينها وظيفتها، بحيث يمكن التأكيد، أن تصميم المسجد، بصيغته المعماريّة العامة، لم يتغير منذ عهد الرسول عليه السلام وحتى الآن، وهو ما يمكن تسميته بـ (وحدة التصميم). أما التنوع والاختلاف، فلم يخرج عن إطار هذه الوحدة.

تقوم وحدة تصميم المسجد على عناصر معماريّة أربعة، ظلت أساسيّة وثابتة وهي:

1. جدار القبلة: وهو الجدار الرئيس في بيت الصلاة المتجه نحو مكة المكرمة، وفي منتصفه توضع علامة للموضع الذي يقف أمامه الإمام. وكانت هذه الإشارة في البداية حربة تغرز في الأرض. ثم أخذت هيئة باب على الجدار، أو عقد، ثم تحولت إلى محراب مجوف على شكل حنية داخليّة.

2. الصحن المكشوف: وهو في العادة مبلط، وفيه فسقيّة أو حوض ماء، وقد تتوزعه أشجار النارنج والبرتقال لتُعطي ظلاً، ولتُعطّر الجو كما في مساجد الأندلس، أو تتوزعه أزهار الريحان كما في إيران وتركيا.

3. الأروقة المسقوفة: وهي مختلفة العدد من مسجد إلى آخر، أكبرها وأهمها رواق الصلاة المتجه إلى القبلة.

4. المنبر: وهو مختلف الأشكال والتصاميم.

بعدها أُضيف إلى المسجد المئذنة والميضأة، وأقدم مئذنة هي المنارة التي بناها من الحجر لجامع البصرة سنة 672م (زياد بن أبيه) عامل معاوية في العراق، والأرجح أن تكون هذه أولى المآذن في الإسلام. بعد ذلك، ظهرت (القبة) كمفردة معماريّة ملازمة للمئذنة، وهي بناء دائري المسقط، مقعر من الداخل، مقبب من الخارج، وهي صيغة معماريّة استخدمت في تغطية أسقف الكثير من المباني على مر العصور، والأرجح أنها نشأت في بلاد ما بين النهرين والشرق الأدنى، كما أن العمارة الرومانيّة والبيزنطيّة، عرفت القباب واستعملتها في المباني.

والقبة في العمارة الإسلاميّة، تتجاوز مفهوم الحلول المعماريّة والإنشائيّة المتوافقة مع البيئة والمناخ، لتأخذ دلالات متعددة، منها ترميزها للسماء، خاصة في المناطق المسقوفة من المسجد، ويُعدها البعض صورة مصغرة لما كان يراه العربي في صحرائه من اتساع الأفق واستدارة السماء من فوقه.

كانت المآذن في العصور الإسلاميّة المبكرة (العصر الأموي) مربعة الشكل على نمط أبراج الكنائس السوريّة. أما في العراق وبلاد فارس، فقد أخذت شكلاً أسطوانياً، وأحياناً ملوياً. أما في المغرب العربي والأندلس، فكانت مربعة. وفي مصر (خاصة في العصر المملوكي) كانت تبدأ بقاعدة مربعة يعلوها أحياناً قسم مثمن، ثم قسم دائري، مُنتهية برأس أو رأسين، يعلوهما أحياناً مبخرة أو جوسق. أما المآذن التركيّة العثمانيّة فقد امتازت بالجمال والرشاقة والاستقامة التي تنتهي بمخروط على شكل رأس قلم رصاص مبر. أما القباب، فتنوعت أشكالها هي الأخرى فكان منها الشكل الكروي، والبيضاوي، والبصلي، والمضلع.

ومن عناصر المسجد الرئيسة، المحاريب وهي نوعان:



المركز الثقافي الاسلامي في نيويورك.

مسطحة ومُجوّفة. استعمل في تنفيذها الحجر والرخام والخزف والفسيفساء والخشب. أما المنبر فالشكل الغالب عليه هو المثلث، وقد نُفذ من الخشب والرخام والحجر. وهناك الأعمدة الداعمة للسقف والجدران، ولها عدة تسميات أخرى كالسارية (في المغرب) والشمعة (في سورية ولبنان). يتألف العمود من ثلاثة أجزاء رئيسة هي: القاعدة، والبدن، والتاج. أما التيجان فمنها الرماني ذو القطع الدائري، أو القطع المثمن، أو الهرمي الناقص، والمقلوب، والناقوس. وهو إما بسيط أو مزخرف. يضاف إلى ما تقدم، الشرفات والمقرنصات وغيرها من العناصر التي ارتبطت بالعمارة الإسلاميّة، وبشكل خاص منها (المسجد). أما المسكن الإسلامي، فقد جاء هو الآخر، ملبياً لاحتياجات المسلم في مختلف دول العالم المتواجد فيها، لا سيما الخصوصيّة، والستر، ومراعاة عوامل البيئة والمناخ، وفقر مظهره الخارجي، وغنى داخله المؤلف في العادة من مدخل متكسر لا يسمح بالاتصال المباشر بالخارج، وإنما يفضي إلى رحبة مربعة، ومنها إلى ردهة تقود إلى الفناء، وبذلك لا يتمكن العابر بالشارع رؤية ما بداخله عند فتح الباب، أما الفناء فهو مكشوف ويُشكّل قلب المسكن الرئيس الذي تلتف حوله باقي عناصره وفراغاته، ومنها حديقة وفسقيّة ونافورة لتلطيف الجو داخله، وقاعة للرجال، وأخرى للنساء، وإيوان، ومطبخ، ومخزن ... وغير ذلك من المرافق التي ارتبطت بالمسكن الإسلامي الذي قد يختلف بمواده وخاماته وأشكال تصاميمه، لكنه يتوحد بمرافقه وطريقة توزيعها التي تعكس التوجهات الدينيّة لساكنه، وتحافظ على عاداته.

من مظاهر الوحدة في العمارة الإسلاميّة، زخرفتها من الخارج والداخل، بالخطوط العربيّة والزخارف النباتيّة والهندسيّة التي نُفذت بمواد وخامات مختلفة، لعل أبرزها وأهمها (القاشاني) الذي شكّل كسوة العمارة الإسلاميّة وزينتها الداخلية والخارجيّة.

من جانب آخر، يؤكد بعض الباحثين (ومن بينهم أجانب) أن أكثر ما يسترعي الانتباه في الفن الإسلامي عموماً، والعمارة الإسلاميّة خصوصاً، سرعتها في تحديد ملامحها الخاصة بها، وبشكل تام ومحكم، قاد إلى الخروج بذخيرة كاملة ومتكاملة، من التصاميم القائمة على نظام هندسي محكم ومتميز، ارتبطت جمعيها بفكرة وعقيدة الدين الإسلامي، خلال سنواته الأولى، وهذه الخصيصة لم تتوفر لفنون الأديان السماويّة الأخرى (كالمسيحيّة) التي قد تحمل التنوع وليس التماثل. فالفنون في مراحل المسيحيّة المختلفة كما يرى (دافيد تالبوت رايس) في كتابه (الفن الإسلامي) كالبيزنطيه، والشارلمانية، والرومانيسك، والقوطية، وعصر النهضة، كانت مختلفة كلياً، وكان هناك اختلاف كبير بين المناطق. لقد كان هذا التنوع هو بالتأكيد جوهر الفن، ولكن في العالم الإسلامي، كان هناك تماثل أكبر بكثير، فيما يتعلق بكلا الزمان والمكان:

فأولاً: لم يسعَ الفنانون وراء ما هو جديد وغير مألوف بالطريقة التي اتبعها فنانو عصر النهضة، ولكنهم بدلاً من ذلك، بقوا مرتبطين بالنموذج الذي أقر الزمن والعرف جدارته، ساعين لتجديد قدرته على إثارة الإعجاب لإعادة الشباب إلى شخصيته، بوساطة التغييرات الماهرة في التفاصيل.

وثانياً: فإن تبني خط معين، استخدم أيضاً كشكل أساسي من أشكال الزخرفة في الفن، في منطقة امتدت من الهند إلى أسبانيا، كان له تأثير موحد على نحو هائل.

بسبب هذه العوامل مجتمعة، يبدو الفن الإسلامي للعين الغربيّة، للوهلة الأولى، ذا درجة معينة من الرتابة، إذ يبدو من الصعب تحديد المنطقة الخاصة بمنتجاته، ومن الأكثر صعوبة تحديد تواريخها.

مع ذلك، هناك من يقول بعدم جواز وصف المباني والعمائر التي بنيت في مختلف ديار الإسلام بـ (العمارة الإسلاميّة) لأنه لا يجب الربط بين الفن أو العمارة والدين، بينما يرى البعض الآخر العكس تماماً. أي توجد عمارة إسلاميّة تمثلها المباني والمدن التي نهضت في كنف المسلمين، أينما تواجدوا، بما فيها البلاد التي كانت جزءاً من العالم الإسلامي، لفترة من الزمن، كالأندلس وصقليّة.

* * *

أبعاد علم النقد الفني ؟؟..

■ د. عفيف بهنسي*

تخضع قراءة العمل الفني إلى دربة ودراسة وإلى موقف إزاء العمل الفني، و نسمي هذه القراءة(النقد الفني)، والناقد الفني هو متذوق في أعلى درجات نمو الرؤية الفنية، لأن ثقافته في فلسفة الفن وفي تاريخه وتقنياته تصل إلى حد الاختصاص، أما المتذوق العادي فليس عليه أن يكون اختصاصياً ، بل قارئاً جيداً للعمل الفني، يعتمد في قراءته على ثقافة وممارسة في الإطلاع على الأعمال الفنية، مما يدفعه إلى اقتناء هذه الأعمال الفنية وإلى تشجيع الفنانين عن قناعة وثقة.

وإذا كان الإبداع الفني يقوم على الحدس ، أي على العقل والعاطفة ، فإن النقد يقوم على الحدس أيضاً عندما يمارس أدواره في تحديد المستوى الفني للفنان. وأول هذه الأدوار الدور التصنيفي الذي يقارن فيه العمل الفني بغيره ، والمدرسة الفنية بغيرها. الدور الثاني هو دور تاريخي إذ يحدد العلاقة القائمة بين عمل اليوم وعمل الأمس، وبين الأساليب المعاصرة والأساليب التي تتالت عبر تاريخ الفن والحضارة. والدور الثالث إرشادي، وكثيراً ما كان للناقد أثر في تكوين الفنان كما له دور في تكوين الرؤية النقدية عند الجمهور.

وبصورة عامة، فإن الناقد يقوم بدور تقييمي عندما يحدد مشروعية العمل ومستواه الفني، هل هو فن أم لا، هل هو فن جاد أم فن هابط.

النقد الفني وعلم الجمال

تبدو أبحاث النقد الفني ملازمة لأبحاث علم الجمال بوصفه فرعاً من الفلسفة، ولكنه ينتمي أيضاً إلى الأدب، ضمن مقاييس كان ديدرو Diderot قد وضعها ولكنها تعتمد في تعريف النقد على الذائقة الأدبية، ولكن الحكم التقييمي على العمل الفني يبقى التعريف الأقرب لمفهوم النقد، وبخاصة إن شرط الجديّة في الحكم ينفي التصورات الشعرية التي لا تنتج حكماً صحيحاً.

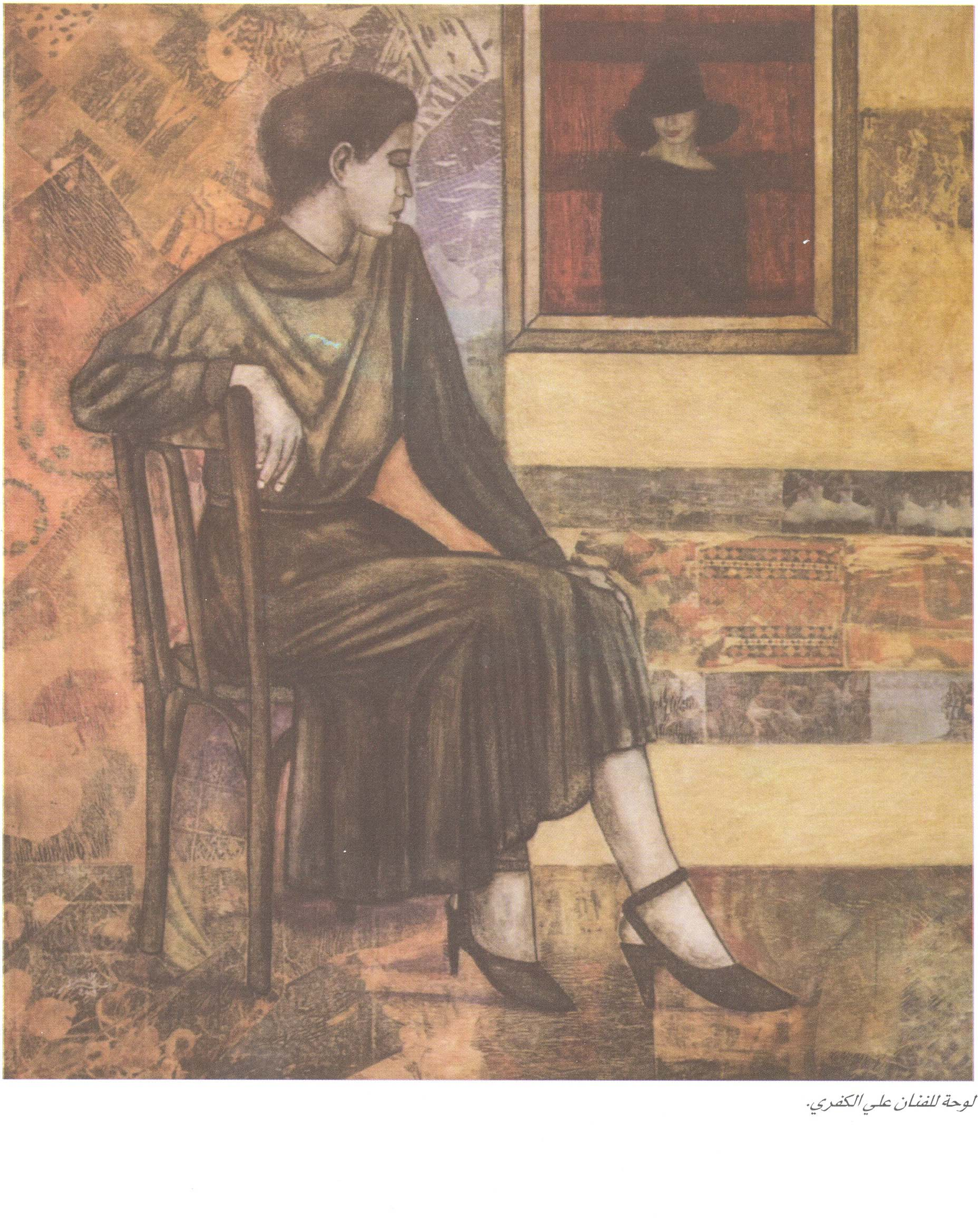
ونستطيع الزعم أن النقد الفني بوصفه علماً، قد بدأ أكثر وضوحاً في كتاب الاستطيقا الذي وضعه بومغارتن Baumgarten

ولقد استوحى هيغل Hegel ما قاله سقراط من أن قراءة العمل الفني هي التعرف على ماهية الجمال فيه.عندما رأى أن الجمال «حقيقة كلية».

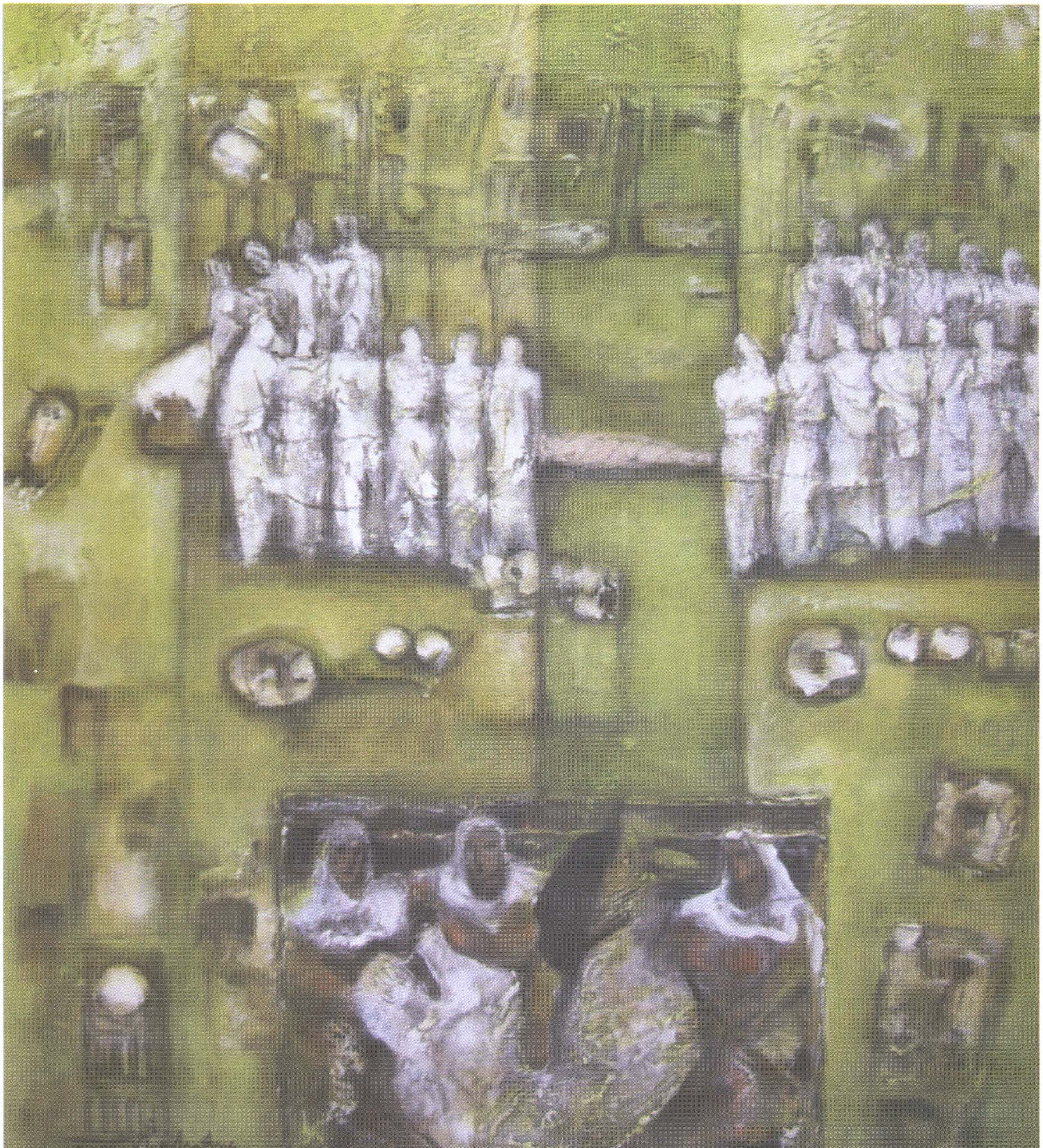
ولا شك أن هيغل يتصور قارئ العمل الفني فيلسوفاً يبحث عن معنى العمل الفني. ولكن كانط Kant في كتابه «نقد ملكة الحكم» (1790) أثار مسألة الحكم الجمالي والحقيقة الكلية . واختلف الفلاسفة في تحليل مفهوم الفن وعلاقته بالأدب والعلم والطبيعة والحياة الاجتماعية والعوامل النفسية. ولم يخرج واحد منهم في بحثه عن خيمة الفلسفة، وهذا ما جعل

---

*مؤرخ فن و المدير العام للمتاحف و الآثار بدمشق سابقاً .



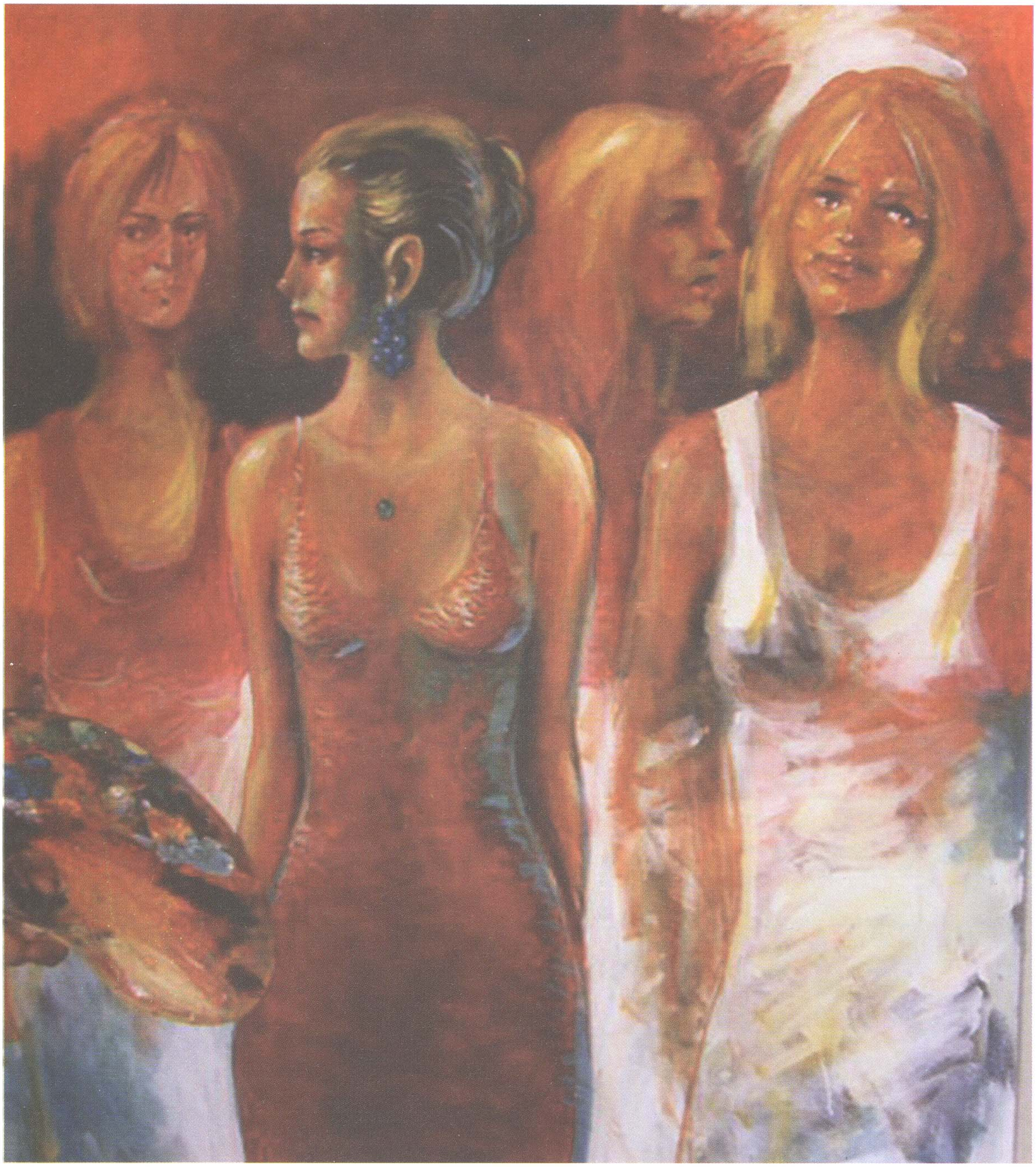
لوحة للفنان علي الكفري.



لوحة للفنان عبد الحميد فياض.

قراءة العمل الفني أو ما يسمى بالنقد الفني مختلفة متعددة الوجوه والمقاصد، فكانت آلية قراءة العمل عند برغسون Bergson تقوم على الحدس Intuition. وكان الهدف من النقد الفني عند ديوي Dewey الكشف عن الخبرة، وكانت عند هيدغر Heidegger تقوم على الدراسة الظواهرية (الفينومونولوجية). ويرى سوريو Souriou أن النقد الفني هو علم يبحث في معرفة أشكال الأشياء وعالم الصور.

واقتحم مسألة النقد الفني عدد كبير من الأدباء والنقاد،

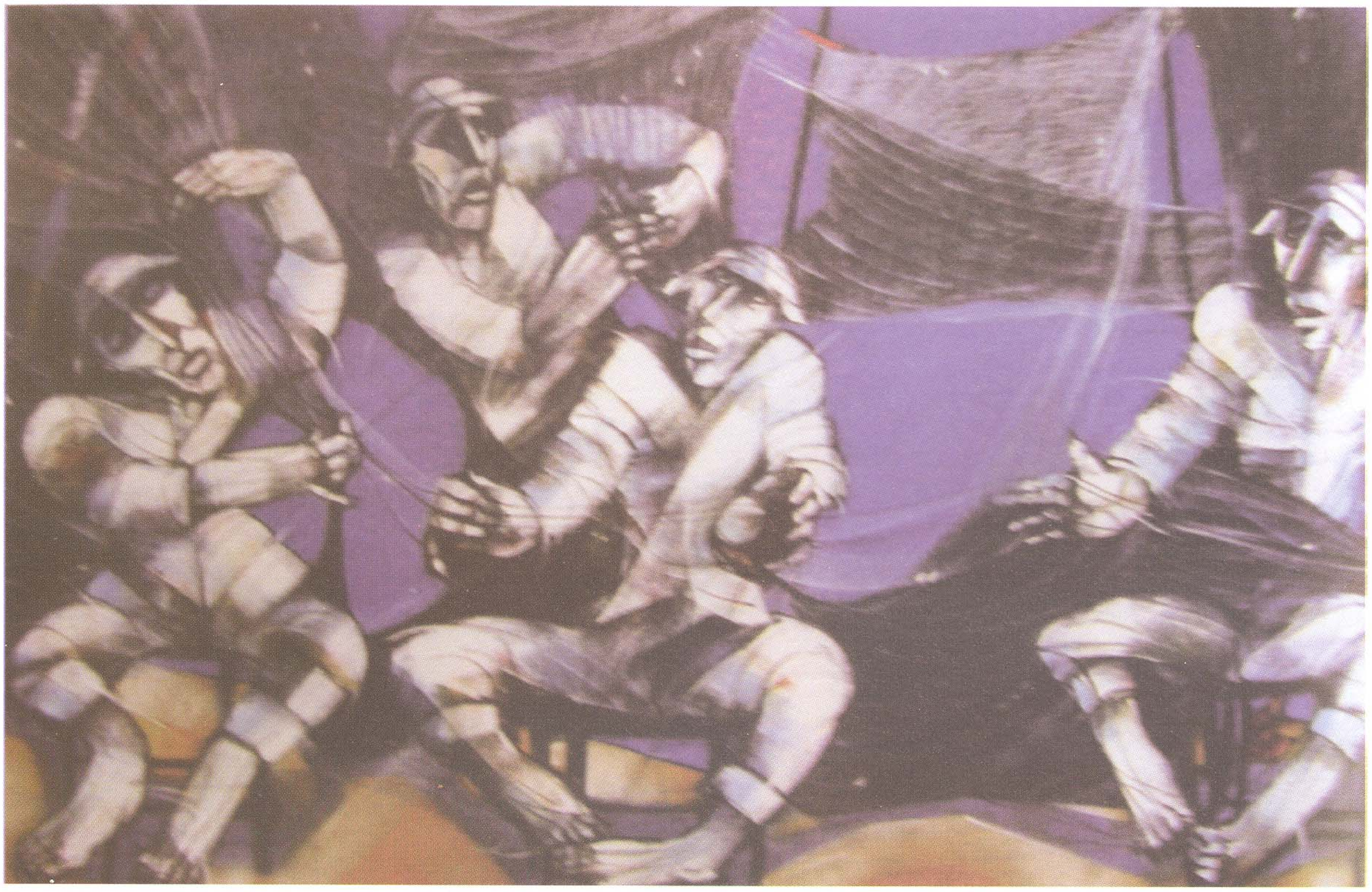


لوحة للفنان سرور علوان.

مثل بول فاليري P. Valéry وأندره مالرو A. Malraux وسارتر P. Sarter وألبير كامو A. Camu . وانتقلت هذه القراءة إلى مجال الدراسات اللسانية السيمانتية عند دوسوسور De Saussure .

النقد الفني بوصفه قراءة مركبة

اصبح النقد الفني قراءة مركبة تعتمد على الفكر والخيال وعلى الثقافة والمعرفة، ثم على الموقف الخاص والظرف



لوحة للفنان سعد يكن.

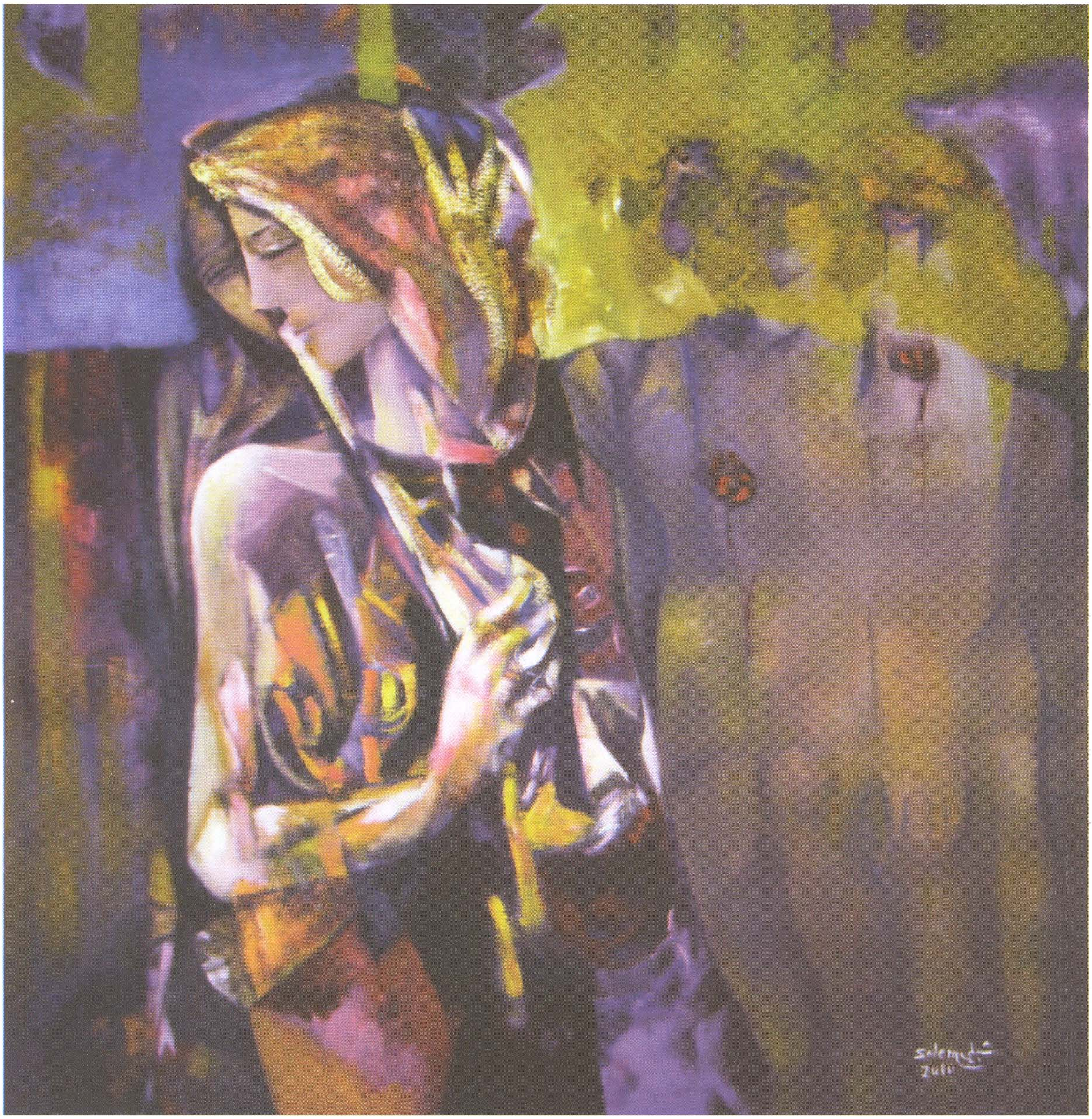
الاجتماعي والسياسي. وليس سهلاً الاعتماد على واحد من هذه الآليات فقط لتسمية قراءة النص الفني قراءة نقدية. والنقد الفني لا يعتمد في دراسة الواقعة الجمالية على الذائقة والمشاعر واللذة فقط، وهي حالات حدسية، بل لا بد أن يعتمد أيضاً على حكم موضوعي لتحديد القيمة الجمالية كما يرى شارل لالو Ch. Lalo. إذ إن تذوق عمل فني هو إدراك لقيمته في حياة الإنسان، فالأعمال الفنية الواقعية أو غير الواقعية، ليست هامة لنقلها ما هو مألوف، ولكن بوصفها أشياء تختلف عن الواقع المألوف، وتقدم لنا عالماً جديداً من الصور المختلفة والتي تجدد معرفتنا بالأشياء حتى ولو كانت صورتها الأولى، طبيعة أو وجوه أو أشياء صامتة، هي موضوع العمل الفني .

النقد الفني والتأويل

يقدم النقد الفني تأويلاً لمضمون النص الفني، لم يكن الفنان قد قصده أو توقع الوصول إليه، إن مهمة الناقد أن يكتشف في النص الفني ما هو ممكن فيما وراء هذا النص ، أن يتكشف العام الجماعي في الخاص الفردي. وإذا كان الجمال يحدد بلاغة النص فإن برغسون يرى أن العمل الفني يتصف بالجمال عندما يكون عامراً بالإيحاء.

وفي طرف آخر يرى ديوي في النقد الفني طريقاً للكشف عن الحالة السعيدة التي وصل إليها الفنان في نصه الفني، بسبب الخبرة الجمالية السوية المكتملة التي تستوعب ذكريات الماضي وآمال المستقبل، واستطاعت أن تحقق في الحاضر الوحدة والتكامل، مما يرقى بنا إلى المستوى الأمثل في الجمال والحضارة.

وإذا كان ديوي فيلسوفاً في صياغة أفكاره عن الخبرة في الفن ، فإن أندره مالرو A. Marlaux صاغ أفكاره بقالب نقدي في كتبه الموسوعية، وبخاصة في كتابه الشهير أصوات الصمت، وكتابه الإبداع الفني، وهو يرى أن الناقد الفني متجهاً في قراءته للكشف عن الجوانب الغامضة والملتبسة في العمل الفني، والتي مازالت تنتظر من يكتشفها ويفسرها ويعيد خلقها من جديد، أما القارئ العادي فإنه يبحث عن المنفعة والمتعة الجمالية المرتبطة بذكرياته ومطامعه. ولقد عارض



لوحة للفنان شبلي سليم.

ميرلوبونتي أفكار مالرو في دراسات موسعة. فهو يرى أن قراءة العمل الفني تهدف إلى الكشف عن ما يقدمه الفنان مرئياً بعد أن ساءل العالم المرئي.

والنقد الفني يتجه إلى الكشف عن الفن وعن الجمال في النص الفني، ويتجلى الفن في العمل الإنساني والموقف والرؤية الخاصة بالفنان، ويبدو الجمال في صيغ الانسجام والوحدة والتوازن في طبيعة الأشياء الجامدة والحية.

ويعتمد الناقد الفني في كشفه على ثقافة معرفية فلسفية وعلمية وتاريخية، وعلى حدوسه التي تعادل حدوس الفنان في عملية إبداعه الفني. وللناقد دور في تصنيف العمل الفني وفي تحديد تطوره وتداخله مع الفنون والطرز والمبدعين الآخرين. ولكنه لا يستطيع أن يتصدى لذاتية المصور وحريته الإبداعية،



لوحة للفنان أنور الرحبي.

فليس عمله معيارياً وليس إرشادياً ولكنه معني بتأويل مضمونه دون محاولة سجن العمل الفني في إطار معايير تختلق عناصره، ولكنه قادر على مقارنة النص بغيره من النصوص لتوضيح أوجه الاختلاف والمشاركة.

ولا يعني نقض المعيارية عدم تقييم العمل الفني وفق أحكام فلسفية جمالية . ولكن ليس من مجال لأحكام أدبية أو رومانسية أو إيديولوجية.

وليس النقد إبداعاً مهما كانت ملكة الحدس الفني قوية عند الناقد ، ولكن من المفضل أن يتمتع بملكة الإبداع لكي يكشف عن آلية الإبداع في النص الفني المقروء. ثم ليكشف عن الجمال الفني في هذا النص، مؤازراً القارئ العادي في الكشف عن أسرار الجمال.إذ إن مهمة الناقد توسيع المعرفة الفنية، وربط الأثر الفني بالحياة وهذا هو مفهوم البراكسيس عند الماركسيين.

النقد الفني و القراءة السيمائية

يرى هربرت ريد H. Reed أن الفن لغة رمزية، وعلى هذا يرى علماء الألسنية أن النص الفني بوصفه لغة يتضمن دالاً ومدلولاً.ويكمن دور الناقد في ممارسة قراءة النص



لوحة للفنان أسعد فرزات.

قراءة جمالية تخترق ظواهرية الشكل إلى أعماقه، للتعرف على الشفرات الملغزة أو الملتبسة التي كونت النص.وهذا دور سيمائي تحليلي يقوم به الناقد

.

ومع أن القراءةالنقدية ليست اعتباطية ؛ إلا أنها غير قاعدية أيضاً، فالنظرية السيميائية ليست قاعدة بل هي توضيح لآلية القراءة ، مع الاعتراف بمسؤولية هذه القراءة إزاء النص الذي أصبح بذاته منتَجاً ثقافياً حضارياً . ولذلك فإن التنظير السيميائي ليس إيديولوجيا بل هو(تنظيم منهجي)

وتبحث القراءة السيميائية بشكل مستمر عن طرائق جديدة لقراءة النص وتفكيكه ، ورسم المسار في دهاليز النص المعقدة للوصول إلى المدلول الأكثر عمقاً وشمولاً ، المدلول المنفصل عن الشكل الظاهري والمتصل بالموقف الذاتي ، فالعالَم الذي يكتشفه المتلقي في أعماق النص، عالَم قد لا يكون المؤلف قد رآه .

على أن قراءة النص ليست مجانية ، بل تخضع إلى قيم تتجلى في تحويل التأويل نحو الأسمى إنسانياً وفكرياً

و القراءة السيمائية قراءة حرة ومسؤولة عن حماية النص الذي أصبح منتجاً حضارياً. ونعني بالمسؤولية عدم المجانية في عملية التأويل بل هي تخضع إلى قيم تتجلى في دفع النص

نحو الأسمى إنسانياً وفكرياً. ويعني تأويل النص التشكيلي اكتشاف ملامح غير مرئية وغير متوقعة كامنة في النص ، لم يُفصِح عنها المؤلف صراحة بل كناية أو رمزاً عن طريق شيفرات ، فالتفسير هو منهج عقلي تحليلي رياضي يسعى إلى توضيح النص بعد فهمه موضوعياً ،بعيداً عن موقف القارىء ، مرتبطاً بموقف المؤلف و رؤيته . أما التأويل فإنه إسقاط ذاتي على الموضوع أو النص ، إنه محاولة لاحتلال موقع المؤلف لتوجيه النص إلى أبعاد لم يفصح عنها المؤلف ، وقد لا يكون قد توقعها أصلاً ، على أن يمر الناقد في طريق تحليلي قد يتجاوز قصدية المؤلف ، فاتحاً الباب لقبول دلالات خاصة ، تختلف باختلاف القراء ، وباختلاف مستوى قدرتهم على قراءة النص قراءة جمالية وليست أدبية أو وصفية صحفية . وهذه القراءة تخترق ظواهرية الشكل إلى باطنيته للتعرف على البنى التحتية للنص، وإلى الشيفرات الملغزة التي تضمنت النص ، سواء أكان هذا النص واقعياً أو تجريدياً . وهذه الشيفرات توجه رسالة ما، رسالة مركبة تقوم على التساند التركيبي أو التكافؤ الاستبدالي حسب "جاكبسون" Jackpson، والتي ترشد المتلقي في تأويله للنص ، وفي الكشف عن الوظيفة التشكيلية في النص ، فالنص الذي وضعه المؤلف اليوم أو في الماضي البعيد لم يقدم من أجل مؤلفه بل من أجل الجمهور المتلقي عبر الزمان ، وعبر تحولات منهاج القراءة الذي يرتبط بتطور الفكر والسياسة والمجتمع .

وثمة مسارات للنقد تحدث عنها بارت تقوم على عدم الارتباط بين الدال والمدلول في النقد . فالدال يمثل حالة حضور، بينما يمثل المدلول حالة غياب لأنه يعتمد على فعل المتلقي في عملية الربط بين الحاضر الدال وبين الغائب المدلول ، بين النص الحاضر وبين الصورة الذهنية عن النص. وبهذا تصبح القراءة أو النقد عملاً إبداعياً . ويرى بارت أن النص الأدبي أو الفني ليس نتاجاً ، بل علاقة مع شيء يقع وراءه ، ومهمة النقد تأويل الدلالة.

ويبدو التأويل رحباً عند قراءة النص التجريدي والرقش العربي ، إذ تعبر الإشارات التشكيلية عن حدث أو عن أي شيء يشير إلى حدث تشكيلي آخر، وهذه الإشارة الدلالية تتضمن دالاً ومدلولاً، وتبدو هذه الإشارة على شكل خط أو لون أو حجم في التشكيل الفني، بوصفها لغة نظام أيقوني مؤلف من وحدات ذات تأثير متبادل بين عناصره البنيوية.

وفي الفن المجرد الحديث، أو في فن الرقش العربي، فإن ثمة دلالات وجدية شاعرية تتجاوز الالتباس الذي يصيب الناقد ، وتدفعه لتصور دلالات أسطورية خيالية كما يرى بارت Barthes . ذلك أن النص التجريدي يحتوي في باطنه على دلالات جمالية مؤلفة من شفرات تأويلية أو رمزية غالباً.

كما يحوي في ظاهره على إشارة أيقونية ذات معنى، ومهمة الناقد توضيح العلاقة بين ظاهر النص التشكيلي وباطنه. ففي الرقش العربي نرى الخط يحمل مدلوله الرمزي مشتركاً مع دالاته، وتقابل شفراته الباطنية عدداً أقل من المدلولات التاويلية، بل تحمل في المنمنمات والمرقنات مدلولاً وحداً.

يدخل الناقد إلى النص من الباب الذي يختاره ، فهو حر في فتح وإغلاق عالم الدلالة دون التقيد بمدلول مسبق، ولكن دون أن تصبح علاقته مع المؤلف علاقة خلافية أو كيدية أحياناً.

ثقافة النقد الفني

لقد أصبحت ثقافة الناقد من المسائل التربوية الهامة ، وكان لا بد من تغذيتها عن طريق التربية والتعليم، بيد أن تربية التذوق على اختلاف درجاته ليست سهلة، ذلك أن التذوق يرتبط بعوامل مختلفة، بعضها نفسي وبعضها اجتماعي وبعضها أخلاقي، ومع ذلك يبقى هدف التربية التذوقية،تقوية الموقف النقدي إزاء شيء جمالي أو فني. ويتم ذلك عن طريق تقوية ملكة الحدس لديه، وتقوية ملكة الحكم أيضاً.

ومهمة التربية النقدية رفع مستوى الدراسات الصحفية إلى مستوى النقد الفني . و لكن عندما انتقلت القراءات النقدية الصحفية ، لكي تستقر بين دفتي الكتب تحت عناوين تأسيسية، كان علينا أن نتساءل هل حملت معها عنوانها ،أم حملت جميع ملامح الكتابة الصحفية التي بقيت حيادية، وهل ساعدت على توضيح النزعة التأصيلية التي ابتدأها أكثر الفنانين العرب؟.

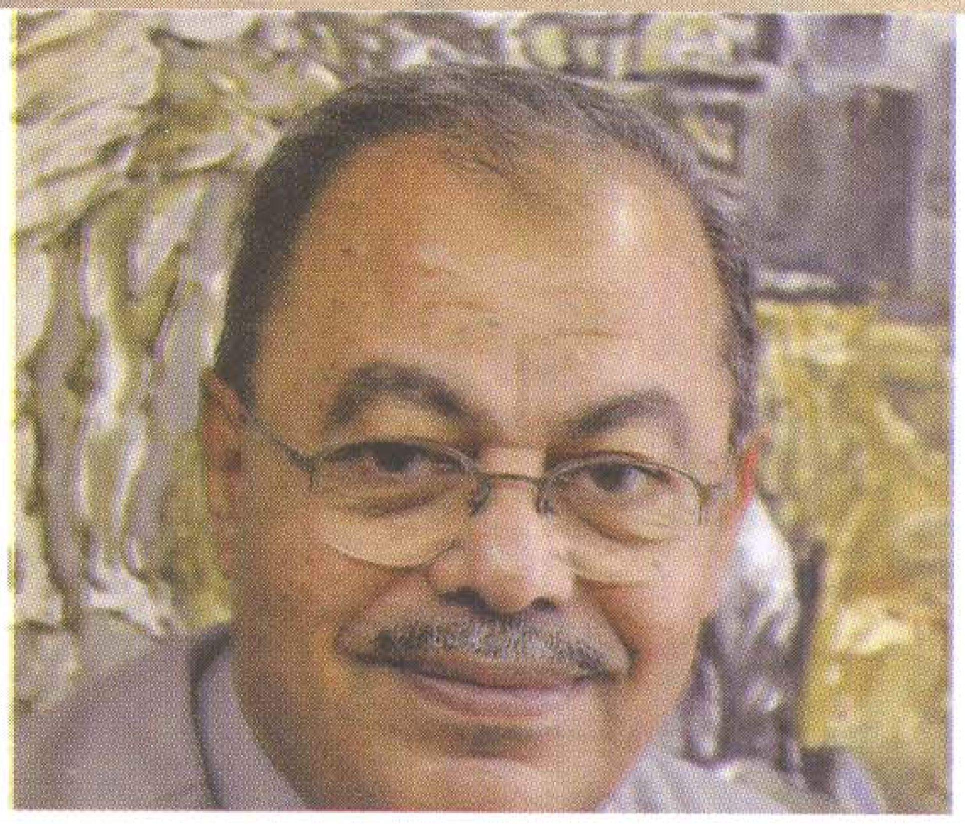
إن أبرز الكتب النقدية التي اعتُمدت رسمياً هي سلسلة



لوحة للفنان جمال بوستان.

الكتب التي خصصت لدراسة الحركات الفنية في كل قطر عربي، والتي صدرت عن المنظمة العربية للتربية والثقافة و العلوم (اليكسو). وفي هذه السلسلة نستطيع أن نبحث عن جواب للأسئلة التي طرحت نفسها، في ظروف ضم قراءة النص إلى تأليفه في عملية بنائه النقدية.

* * *



الفنان نشأت الزعبي؟؟..

خلاصي بالفن و الحب!!..

■ أجرى الحوار: بثينة الشيخ عبيد*

ليس للإنسان إذا كان أعمى إلا أن ينظر بقلبه ليكون لنفسه بصيرة يتلمس بواسطتها ما يناديه، بعيداً عن احتدام الآخرين.. يتلمس دفءاً يسعى إلى لحظات لا يمكن أن تنسى يحتضن حلماً يضيء في الليل ما استطاع سراج ويدفن بابتسامة ألم القلب.

بهذه الكلمات القليلة اختصر لنا الفنان نشأت الزعبي قصة كاملة لروحه وكشف لنا عن مكنونات داخله الجميل المليء بالإحساس والفن.

■■ نشأت الزعبي ماذا يحدثنا عن هذا العشق لفان كوخ ؟

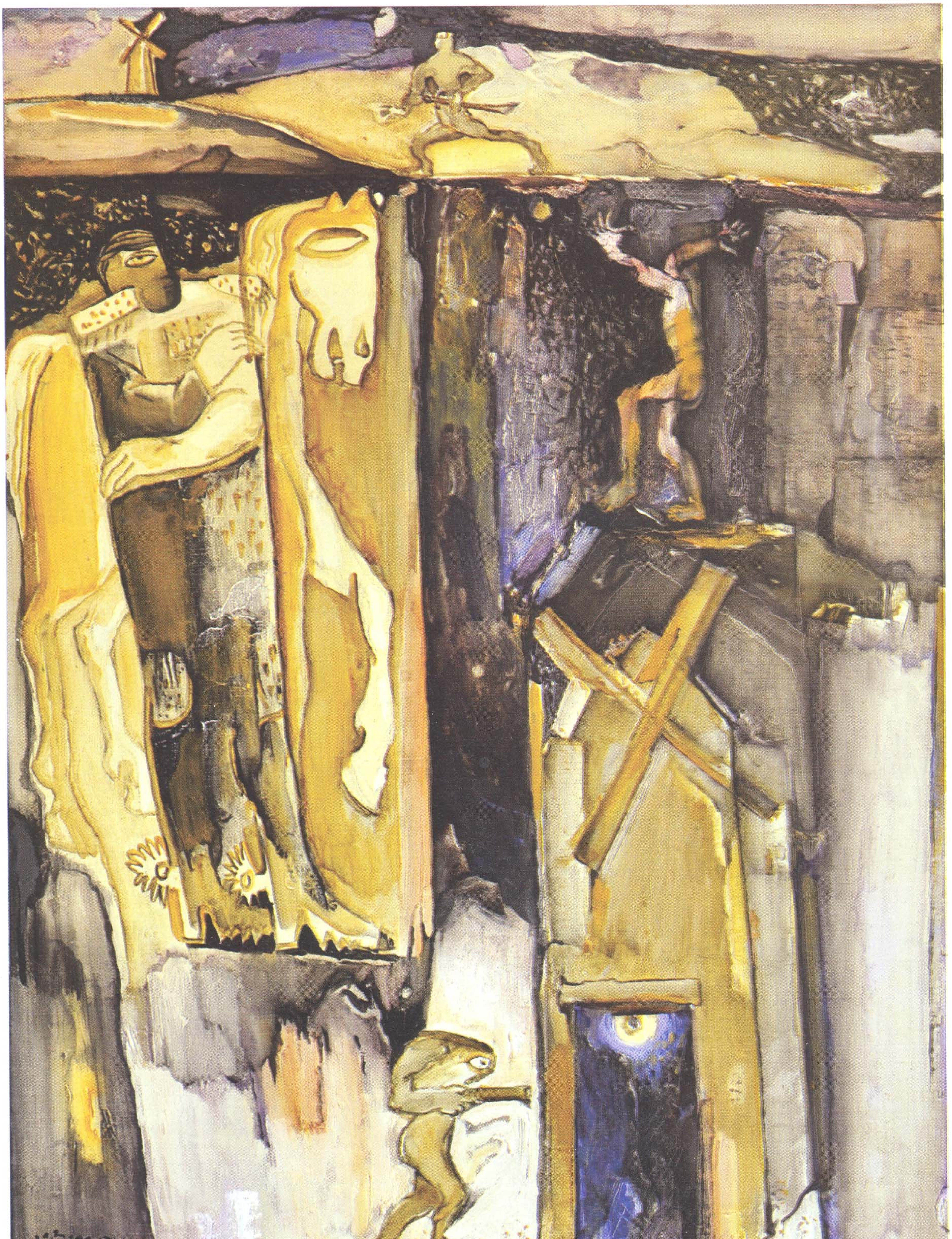
-كانت السماء كثيرة النجوم أول ما رأيت للفنان العظيم فان كوخ الذي ولد عام 1853 في قرية صغيرة على حدود مع بلجيكا والذي عاش حياة مضطربة لكنها كانت دائماً حافلة بالمعاني الإنسانية والحب الكبير.

فان كوخ نبي الفنانين، عبارة كم كان يحلو لي أن أرددها ونحن نتناقش في الفن، عندما كنت طالباً في كلية الفنون الجميلة بمصر، واليوم وبعد مرور أكثر من أربعين سنة، أجد نفسي أنني ما زلت في محرابه. ليس من حيث الشكل، وإنما في الاستجابة الصادقة لأدق إلهامات الحس.

فان كوخ في لوحته أشجار السرو، كما في جميع لوحاته، يعارك عجينة الألوان عراكاً مستميتاً، غير عابئ بجميع التقاليد، أو الخطط، أو البرامج التي تحول بينه وبين التعبير عن انفعالاته الإنسانية أو هيجانه العاطفي.

أشجار السرو تنمو

* صحفية.



أشجار ليست كالأشجار تحت سماء لا تشبه أي سماء لكأنها شظايا الروح في المكان في مكان خارج المكان، إذ لم يكن الفن كما أعرف في يوم من الأيام إلا تأكيداً للذات. أشجار لم تنجح كمحاكاة لكنها نجحت بكل تأكيد كوثائق سرية لحياته. وثائق لا تلبث أن تنمو بثبات تحت أبصارنا لنتقبلها كجزء من معرفة غامضة.

أشجار السرو قد تبدو للوهلة الأولى وكأنها على صورة شاذة، فهي ليست جرداً لمكونات كما أنها ليست إتقاناً سياحياً للتعريف بتلك المكونات

أشجار السرو لها لغتها الخاصة والتي ما تلبث أن نتقبلها كجزء من معرفة غامضة لأنها لا تفهم إلا بمرجعيتها إلى الحس والوجدان وإلى الحلم والتذكر وحدة النظر معرفة أتت من تنور يغلي بالمشاعر لتتفجر صيغاً ما تلبث أن تضعنا في النشوة والإدهاش.

معرفة لم تنجح كمحاكاة سطحية للواقع لكنها نجحت بكل تأكيد كوثائق سرية للحياة فهل يستطيع أي إنسان أن يقدم بالكلمات شروحاً لأسرار.

■■ كيف يمكن لنا أن نلمس تأثير فان كوخ على الفنان نشأت الزعبي ؟

- يعني عندما نرى أعمال فان كوخ لا نحسها غريبة نلقى أنفسنا نحن بطريقته في النظر إليها.

أحياناً أصنع لوحة تظهر فيها أشياء لا تحتاج للفن لتحدث مفعولها، وهي عندما تظهر بهذا التراكم اللوني فيها أشعر أنها راسخة بالمعنى لسنا بحاجة لنتكلم عن معنى خارجها، فهذه الأعمال ترميني بما فيها من نشوة وإدهاش، فاللحوحة كما أرها هي ليست إتقاناً أو جداراً مرصوفاً بالحجارة ،بل هي جسد ترتج فيه الذكريات وتندمج مع الحلم والخيال وحدة البصر. هي مكان خارج المكان يستقطب أفراداً وتفاصيل يستخلصها استخلاصاً من الأراضي السحيقة للنفس الإنسانية تراكبات لأشكال وألوان لا تود أن تكون إلا مكتفية بذاتها، وهنا السر فعندما أرسم لوحة ما أقوم بعمل مهم لإنني أختبر ذاتي وأسعى سعياً دؤوباً للتعبير عنها بجميع كريات التلوين والعمل تاركاً جانباً جميع ما تعلمت من مهارات وقواعد إذ كل شيء ممكن على لوحة الرسم طالما هو مرهون بالحس، الحس الذي يحكم ويقود جميع المعالجات ووسائل التقدير والتخيل والمقارنة في لوحة أوقعها أخيرا باسمي

■■ أنت فنان مدرس قدير ورسام هارب من القواعد الفنية فهل تجد في هذه القواعد ما هو أساسي في تكوين الرسام الحقيقي ؟

- أنا أجد أن توجيه الطفل والاهتمام بموهبته له دور أساسي في إيجاد الرسام الحقيقي وتنمية قدراته بشكل سليم، لكن في بلادنا الأمر مختلف، فهو بالعموم يأخذ منحى خاطئاً لأننا في كتبنا نقول للطفل أرسم هذه وارسم تلك ونحن بهذا نلقنه الرسم بدل من إعطائه الأدوات الأساسية ومن ثم تركه ليعبر هو عن نفسه، فالفنان عندما يرسم يشعر وكأنه يدخل إلى غرف في داخله لم يكن مكتشفاً لها من قبل، وأنا ومن خلال تجربتي الشخصية، اشعر وكأنني اكتشف نفسي من جديد ،ولذلك فانا أعتقد بأننا يجب أن ندعو الطفل لاكتشاف نفسه أيضا ولكي نرى قدراته ،فنحن وبطريقتنا الخاطئة تلك نتركه عاجزاً ونعطيه شكلاً جاهزاً، ويصبح الهدف لديه تكوين هذا الشكل الجاهز وكأنه هو الغاية وبالتالي فنحن نكون بذلك قد قيدنا خيالاته وأحاسيسه و عزلناه عن نفسه، وأنا شخصيا ضد كل القواعد والقوالب الموجودة في مجال الفن، فليس فيه صح أو خطأ وبالتالي لا قواعد، بل هناك قدرة للتغير الفن الحديث برأي ليس على سطح اللوحة إنما هو بمدى وصول الإنسان لذاته الحقيقية ،أنا أراك كما أنت من الداخل لاكما تراك عدسة الكاميرا .

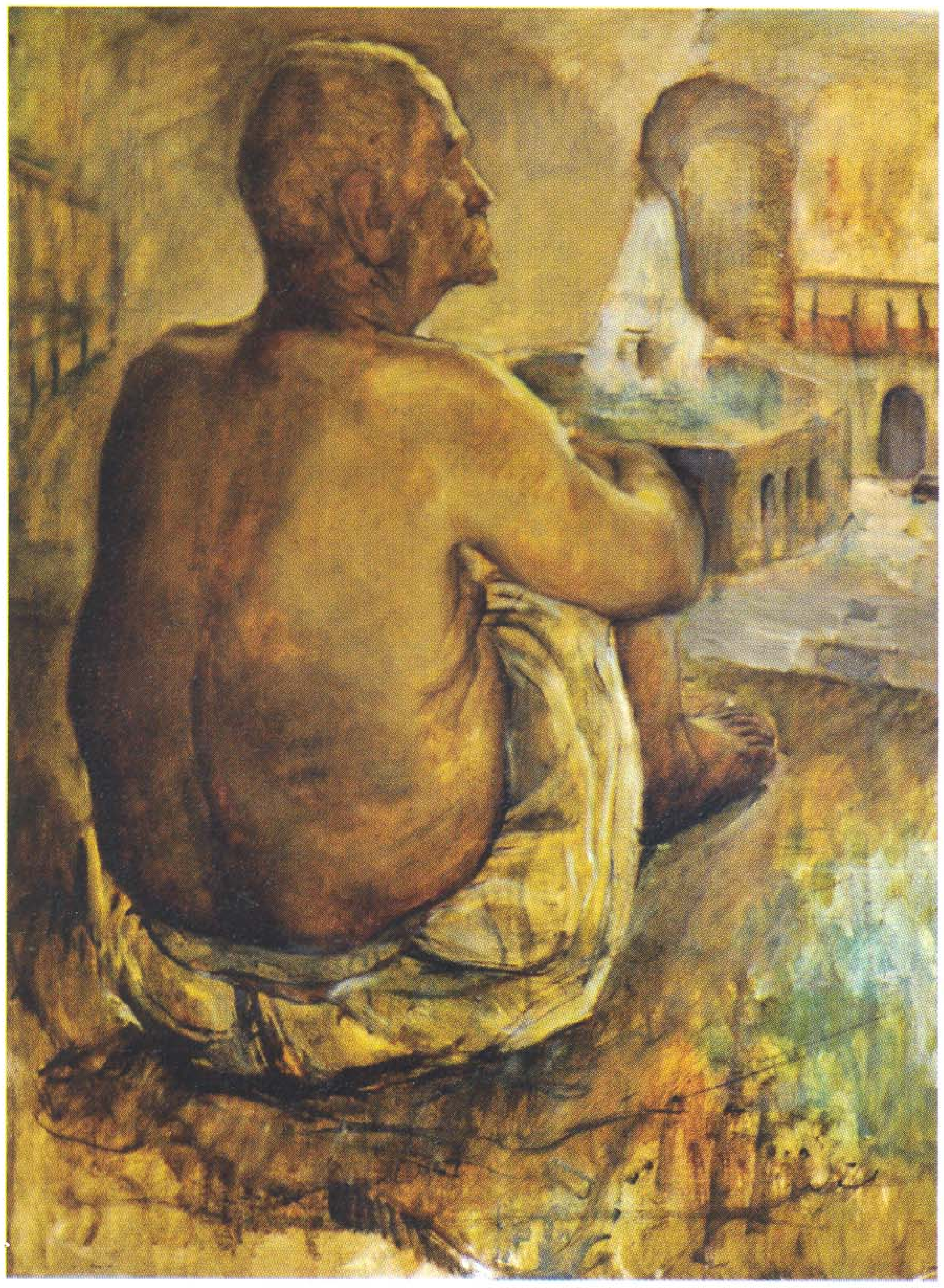
■■ كيف يبدأ فناننا صوغ لوحاته ومن أين يستقي أفكاره ؟

- ليس لدي برامج أو خطة، أترك الأمر لإحساسي الذي يقودني حيثما يريد ويتجلى فيما بعد على لوحة الرسم.

و لم يكن من ضمن اهتمامي يوما من الأيام أن أرسم الواقع أو أن أنقله لأن ذلك يخاطب مشاهد واحد، ويدور حول نقطة واحدة أيضا.

لوحتي دائما تتعدد فيها الفضاءات وهي مجموعة تقطيعات ،وهذه التقطيعات تنقلك من أجل أن تستمر بالموضوع ككل، أو





بالموضوع والمؤثرات لذاتها، وهنا يقوم الحس بجمع ما كان مبعثراً في البداية لأنها مجموعة مشاهد لكي يجعلها في منظومة انسجامية والذي يحكم هذه المنظومة هو الإحساس والحدس الذي هو داخلي أما عندما أريد أن أرسم فتكون اللوحة أمامي ،وعندما أباشر في اللوحة تكون لدي فكرة بسيطة عما سأرسم وعندما أبدأ، أشعر بأنني لا أعرف ماذا سأفعل وأبدأ التلوين بالفحم إلى أن أحصل على شكل ،هذا الشكل من المؤكد بأنني لا أحصل عليه من فراغ إنما هو استجابة لشيء في داخلي، ربما هي ذكريات تطفو على سطح اللوحة دون أن أعلم من أين أتت. والشكل الذي أحصل عليه هو الذي يقودني في الخطوة التالية، أن ألون أو كيف يجب أن أضع الألوان، فقط الألوان هي التي تعبر عن ذاتها، عن الاحتمالات التي أضعها للوحتي. واللوحة مساحة اصنع منها احتمالاً وتبقى فرضية غامضة في البداية في داخلنا، ومع التقدم في العمل فإن هذا الاحتمال يتضح، ويصبح الشكل أكثر إقناعاً. بعض الأشكال خيالية لا أصل لها في الواقع تكتسب قوة الحياة من خلال المعالجة والصفات التي تأخذها لأن قيم الفن هي قيم الحياة فمثلا كما يوجد بالحياة تنوع أحيانا فإننا نجد هذا التنوع في تلك المساحة اللونية والذي يعطيها حيوية وقابلية للوجود. وعموماً فأنا أسعى وراء وجود غير الوجود الذي تراه العين والذي أهدف من ورائه لتحقيق ذاتي من جهة ولخلق إحساس جديد من جهة ثانية ،هذا الإحساس الجديد يجسد طريقة الرؤية للوحة، وأنا على العموم لا أحب تقديم المألوف بل أحب تقديم الجديد، فالفن ابتداع لأحاسيس جديدة كما قال استندال.

لغة الفن كانت دائماً إيحائية كما كانت دائماً تعمل على محورين وهما تحريك لذائذ العين

و الآخر يخاطب القلب والروح

لغة لم تعرف في يوم من الأيام التقيد بالمظاهر المرئية ،بل كانت دائماً تدافع للاتصال بالقوة البكر للحياة التي لا يمكن أن تقاس بها أي شيء آخر، وكأن صيغ الفن في مقدرتها على

صيغ الفن تكون في مقدرتها أيضاً علي صيغ الأشياء نحو

ما أكثر نقاءً وأعمق تأثيراً

كما يقول الناقد ادوارد فريد هو الوجدان عندما يتخذ شكلاً.

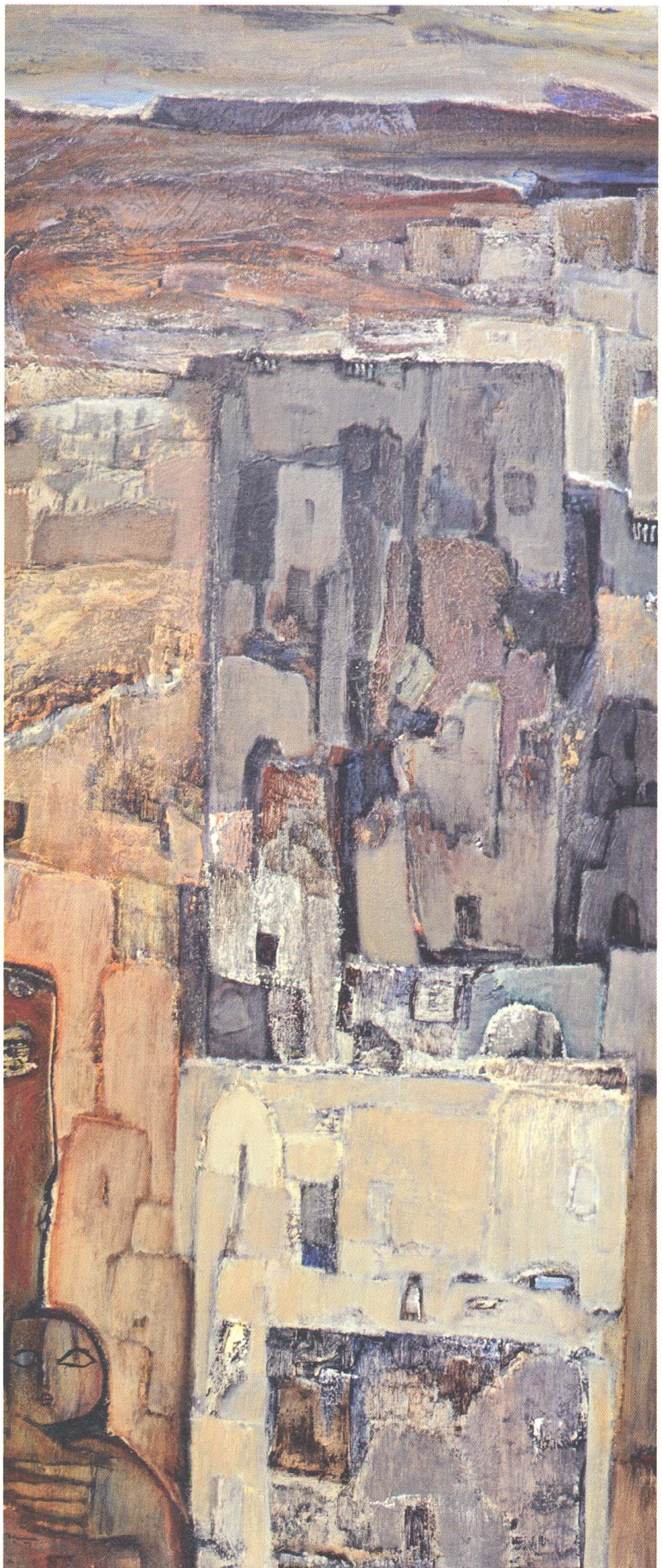
والفنان ليس أمامه الإنتاج النوعي العالي من العمل إلا أن ينضم إلى الأشياء

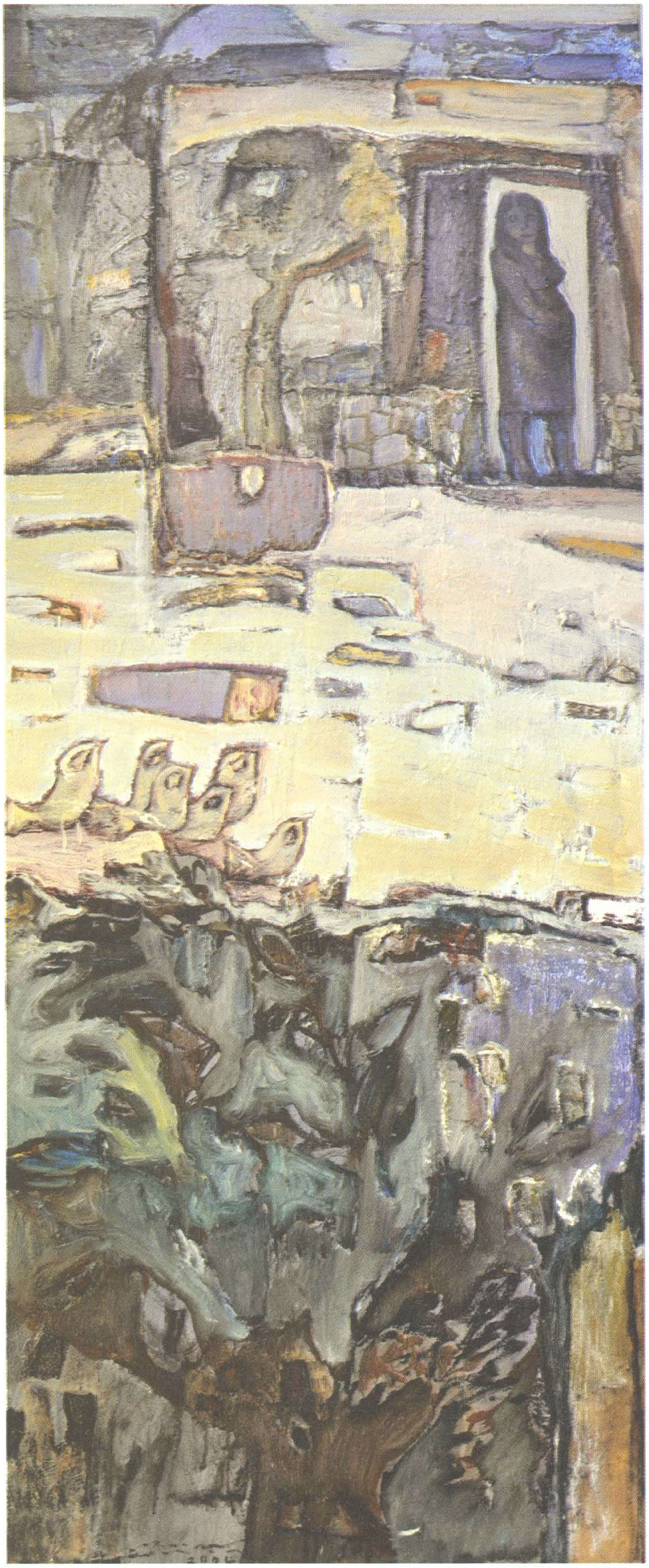
■■ السقوط لوحة تحمل الكثير من المعاني فما هو المعنى الذي أراد أن يوصله إلينا نشأت الزعبي ؟

- الحقيقة المعنى الذي قصدته بالسقوط في لوحتي سقوط الوهم، فمثلا دونكيشوت كان يعيش حالة من الوهم جعلته يظن بأنه فارس زمانه و جعلته يشعر بان حصانه ليس له شبيه، والمرأة البسيطة جعلته يشعر بأنها سيدة هذا الكون وبأن الفرسان الذين كان يهزمهم، والذين هم في الواقع فرسان وهميين، كان يدعوهم لتقديم الطاعة والولاء، وعندما أفاق من الوهم مات لأن حياته كان يغذيها الوهم ،ولوحة السقوط قصدت بها حاكم بغداد صدام هذا الإنسان الذي أحس نفسه سوبر مان الذي يفكر عن كل البشر ويعرف أكثر ما يعرف جميع البشر، فهو سقط كظاهرة وليس كانسان وقد آن لهذه الظاهرة أن تسقط لأن المسؤول عن جماعة يجب أن يفكر بروح الجماعة هذا الذي قصدته أنا من لوحة السقوط. فالناس في اللوحة يتساءلون إن كان هناك أمل بالغد وقد حاولت أن أجسدهم بشخصية المرأة الحامل مثلا و الواقفة في زاوية اللوحة وهي تضع يدها على بطنها. والإنسان في لوحاتي فكرة وليس واقع مادي وفي لوحتي رؤى لمدينة لا تنام الإنسان قادم إلى هذه المدينة وكأنه يحمل معاناة كبيرة وهو يضع يده على بطنه وكأن في داخله رحم فيه رغيف خبز وبيده أزهار ومن هذا الرحم تولد جميع العلاقات المعقدة وكل المعاناة ،بمعنى أن المدينة مليئة بالمعاناة.

■■ الفن، ذلك الاسم الكبير لمدينة مليئة بالألوان إلى أين تأخذ هذه المدينة فناننا ؟

- الفن يأخذني إلى عالم آخر فهو بالنسبة لي يمثل نوعاً من الخلاص من الحياة التي تحيط بي والتي لا تعجبني ،وعلى الرغم من أنني أعتبر بأن اتصالي بالحياة التي من حولي هو





اتصال مثمر وأعتقد بأنه إيجابي ،لكن اصطدامي بكثير من التفاهة التي تلف الحياة التي حولي تجعلني ألجأ إليه، فالرسم بالنسبة لي هو نوع من أنواع الخلاص، وهذا هو جوهر حياتي ،ولأن طفولتي لم تكن بمجملها جيدة وقد كان فيها الكثير من المرارات والأحداث الأليمة ،فكان الفن في مراحل لاحقة يمثل لي الخلاص من هذه الآلام، فمثلاً عندما كان عمري 6 سنوات كنت ألعب مع ابن الجيران، وعندما سمعت أمي أصوت الطائرات في الجو نادتني لتأخذني إلى المنزل ،ومن ثم قامت الطائرات بقصف حينا وبعد قليل أتت إحدى المجاهدات وأنقذتنا وخرجنا أنا وأمي وأخي وأختي، وكان هناك الكثير من الدمار، أما صديقي الذي كنت ألعب معه فكان تحت هذا الدمار هو وأخته .

وفي سن السابعة توفيت والدتي وعندما سألت عنها قالوا لي أنها سافرت فاسودت الدنيا بعيني وسكت ونمت في سريري وأصبحت أنظر إلى الضوء يصنع أشكالاً على الحائط وأصبح عندي متعة عندما ينام الجميع أن أراقبها، وقد كان هذا الأمر نوعاً من الخلاص من الحزن الذي كنت أشعر به ،كما أنني بدأت أراقب القطط كيف تمر على الدالية وصوت الهواء وأصبحت أشغل نفسي بشكل النبات، والعصافير، والياسمينة، وأصبحت أشغل نفسي عن الحزن الذي بداخلي بسب فقدان أمي وصديقي .فالموت تعامل معي بوقت مبكر .

■■ هل تعتقد أن الفنان بمقدوره أن يعبر عن الألم بالرسم ؟

- أحياناً نجد الكثير من الرسامين الذين يعبرون عن المأساة وبصيغة جميلة، ليست جميلة في الحقيقة بل فنية فأنا برأيي أن الفن هو شيء أكثر من الجمال، لأن الفن هو حالة إنسانية، وكل شخص لديه إحساس يتقبله، فالجمال قضية معيارية فهي تخضع لمعايير تختلف من إنسان لإنسان آخر، أما الفن فهو لكل البشر.

■■ ما رأيك بالنقد الفني وهل تجد أنه لدينا نقد حقيقي ؟

- النقد شيء إيجابي لنا قد يقوم بإنتاج العمل مرة أخرى ولكن بطريقته الخاصة وهذا مهم بالنسبة للفنان أن يسمعه و يعايشه، وإذا كان النقد يصدر عن مزاجية فهنا الخطورة أما



إذا كان نابعاً عن نضج ومعرفة فهو نقد مهم ويساعد على دفع الحركة الفنية نحو الأمام

و أما عندنا فالنقد يأخذ اتجاها إنشائياً مثلاً: هذا الفنان فنه جميل وأشكاله جميلة، هذا الكلام أعتبره كلاما هامشيا بالنسبة لي فنحن بحاجة لنقد يصل إلى الأعماق، وإلى الأراضي السحيقة التي انطلق منها الفنان.

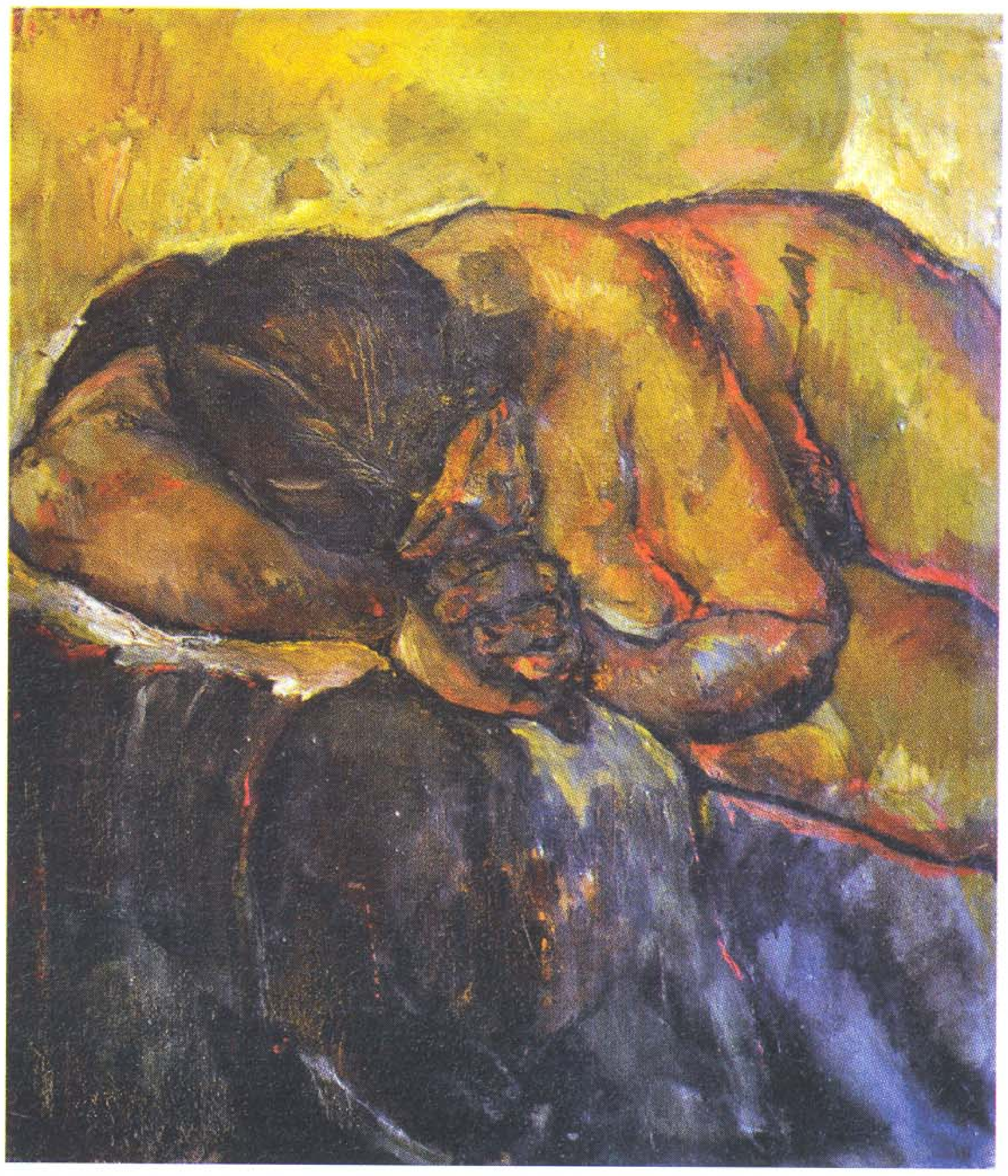
والفنان في سورية أصيل و الحركة الفنية اليوم تعج بأعداد هائلة من الفنانين الذين لديهم الفن هو حياتهم، والذين أعتقد بأنهم قلة ،وهم في النهاية لا يصنعون طرائف أو صرعات بل يقدمون أنفسهم، وهنا نحتاج إلى ناقد ينطلق من الأرضية التي انبثق منها الفنان ويتكلم عنها بموضوعية وأعتقد أن هذا الأمر ليس موجوداً لدينا بعد.

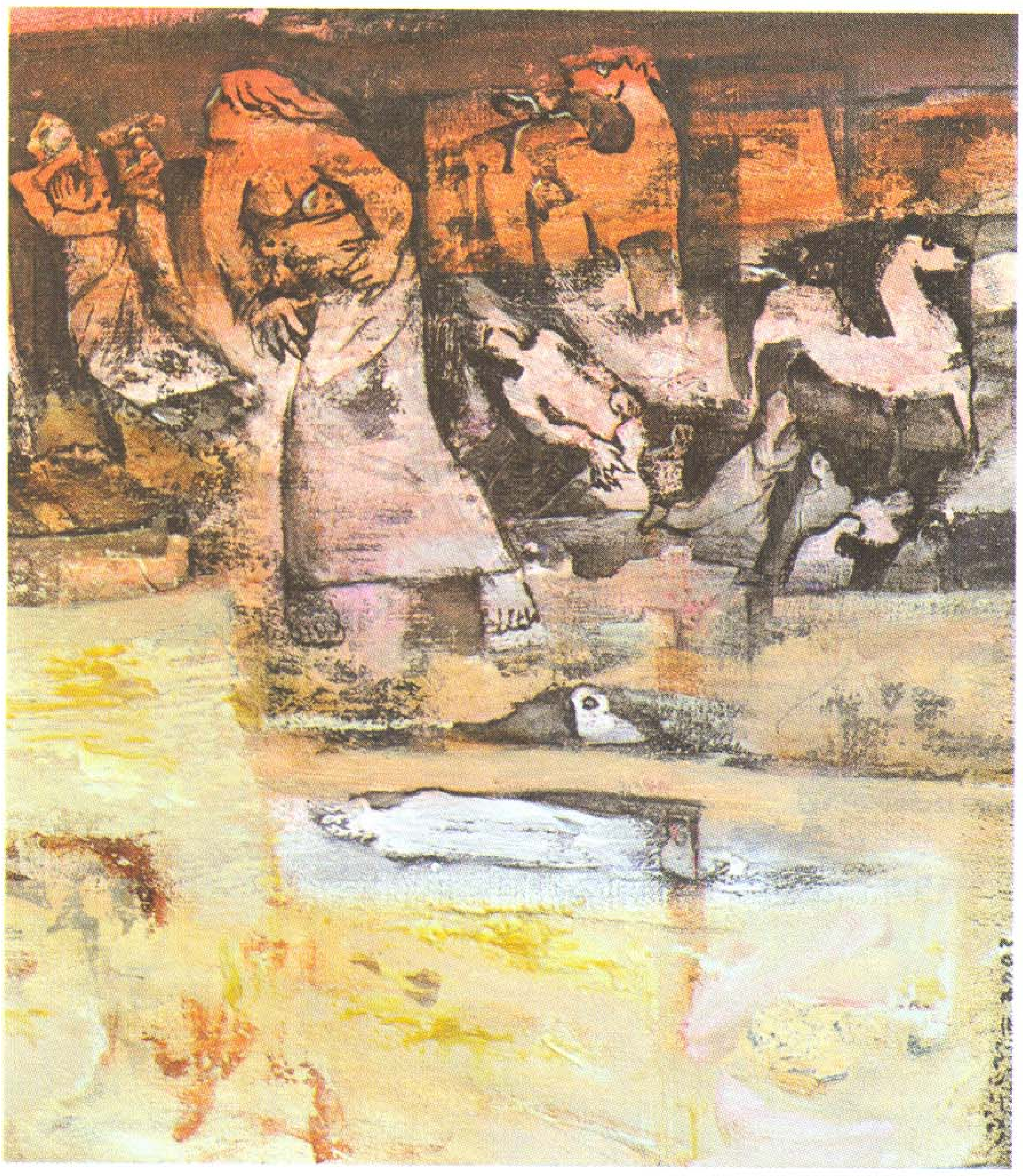
■ ■ هل تجد أن الموروث الشعبي من الممكن أن يكون عائقاً في وجه حركة تقدم الفن ؟

– الموروث لا يقيد ولا يضيق على الفنان، والموروث نوعان، الموروث الاجتماعي والذي نما أصلا بأجواء غير طبيعية فهو يقضي على الحياة وهو ضد الحياة وضد التطور وهذا يقيد الفنان ويقضي عليه، أما الموروث الشعبي الحقيقي فهو جميل ويكون كخزان من الخزانات التي ترفد رؤية الفنان وتنميها نحو الأفضل، فلوحاتي تأخذ الموروث الشعبي والذي يعبر بشكل من الأشكال عن خيال شعب كقولنا مثلا فلان أصابه الغضب فأصبحت عيناه كبرك من الدماء وأنا أعتبر أننا من خلال هذه العبارة نكون قد خرجنا عن الواقع و برأيي أننا عندما نخرج عن الواقع نكون قد دخلنا في عالم الفن

■ ■ لا أرى في لوحاتك أية رسوم لفتيات عارية، ما هو السبب ؟..

– لقد رسمت العديد من الفتيات العاريات في أثناء دراستي، والفكرة الآن أن هذه المواضيع جميعها قد تراجعت فنحن في كلية الفنون الجميلة كان لدينا موديل امرأة عارية أما الآن فلم يعد موجوداً وذات الشيء موجودا في مصر وعندما ذهبت للدراسة هناك كان هناك في حينها موديل عارية، أما الآن فلا يوجد. فالحياة الاجتماعية أحياناً من الممكن أن تنحو إلى أماكن قد يجبر عليها الناس وليست مزاجهم، و الأمر في



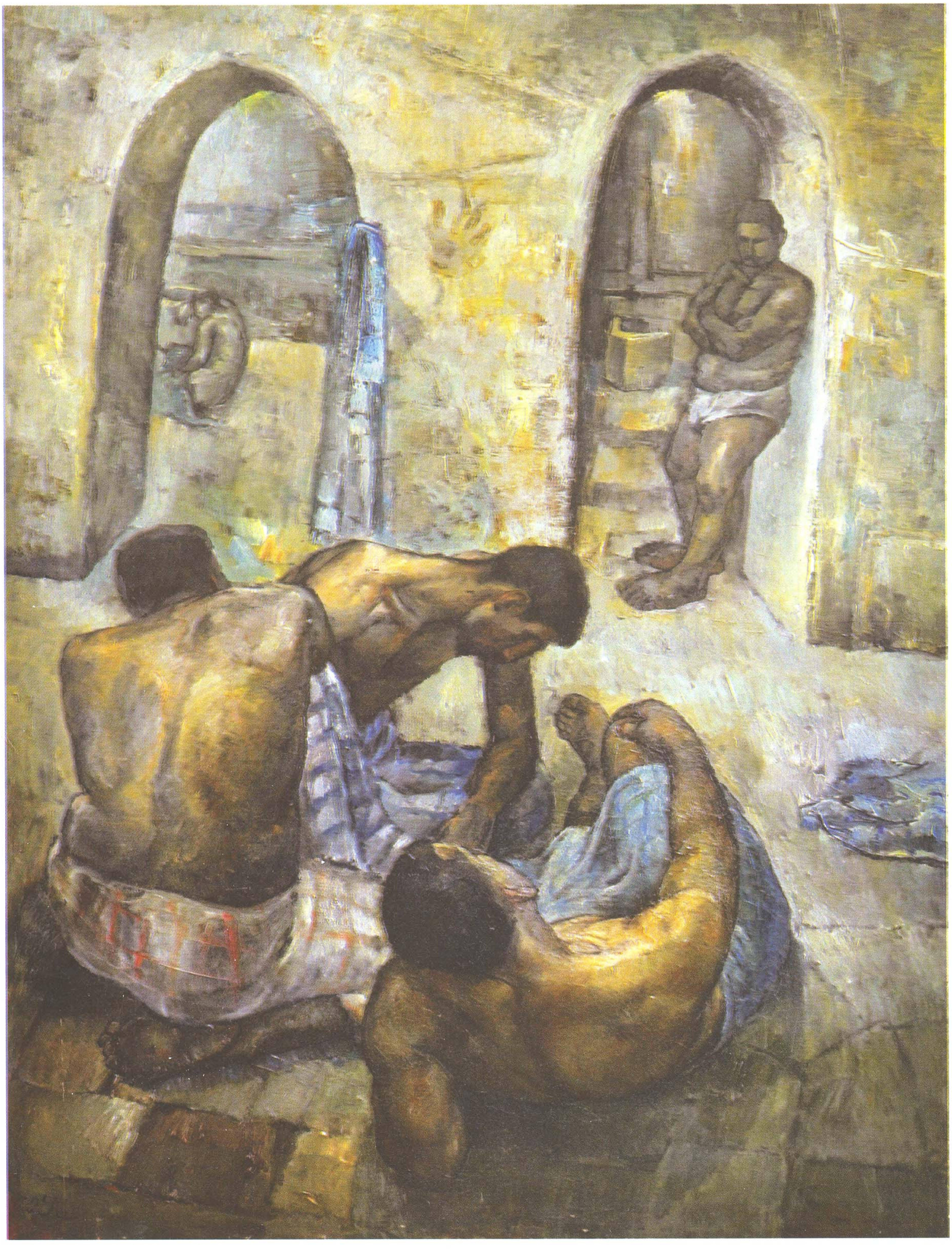


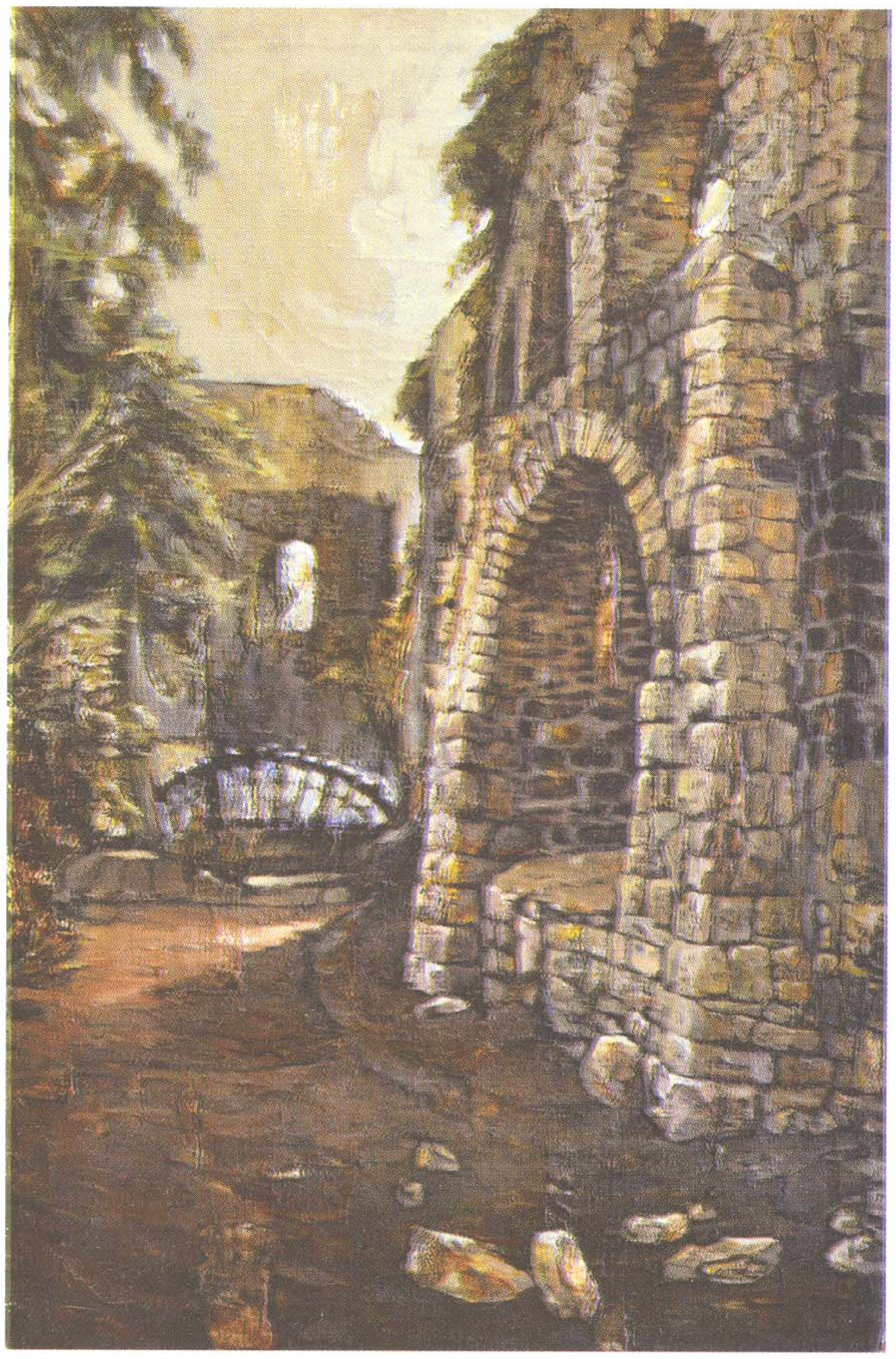
حماه كوني ابن حماه قد أختلف فيما مضى عن وقتنا الحالي فعندما بدأنا الرسم ونحن في سن الشباب كنا ننتشر في ربوع حماه، ونرسم الطبيعة، وكان الناس الذين يروننا يخرجون لنا الكراسي، والقهوة، والماء، أما الآن فأنا أعتقد بأن أي شخص يريد أن يجلس ويرسم فسوف يصبح عرضة للفرجة، و كأن الثقافة تنحصر أحياناً عما كانت عليه، وعلى الرغم من أن معطيات الحضارة أخذت مدى أوسع، لكن الحياة الإنسانية ضمرت لم تعد مثل ما كانت عليه، وكنا نلقى التشجيع من قبل الأهالي، فعندما أقمنا معرضنا هناك اضطررنا للاستعانة بالشرطة لتنظيم دخول النسوة إليه، أما اليوم فلا نشهد هذه الظواهر وهذا برأي يعود إلى أننا أصبحنا مجتمعاً استهلاكياً وبالتالي لم تعد اهتماماتنا ثقافية ،فيما قبل كان إنساننا إنسان بحق أما الآن أصبحنا مجرد أشخاص استهلاكيين

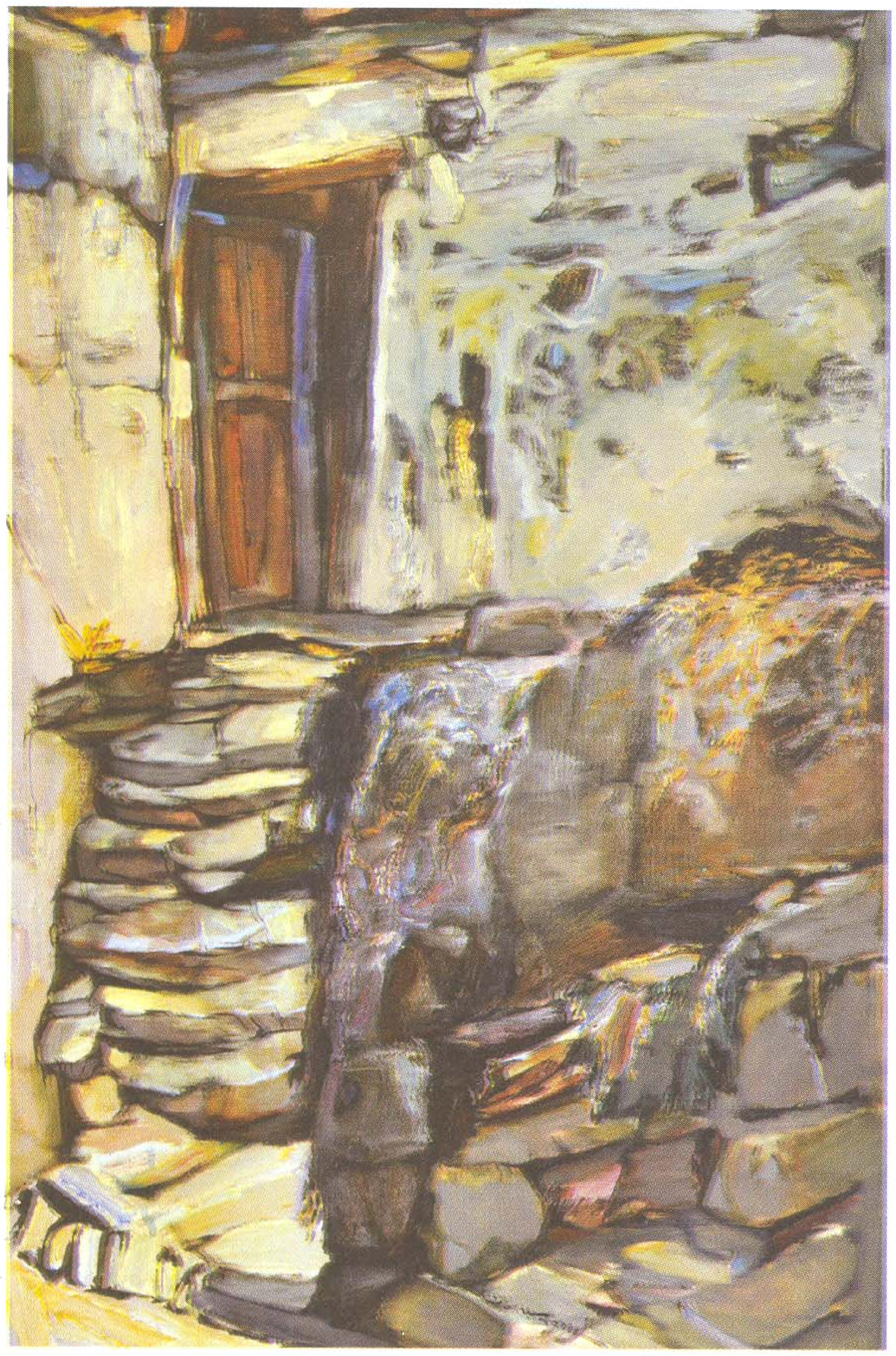
كثيراً ما يكفي شيئ عارض ليحيلنا إلى وقت مضى حتى إننا نتذكر تفاصيل عديدة تتعلق بزمان ذلك الشيء ومكانه، بل كثيراً ما يستحضر فينا بقوة كل ما يتعلق به من مشاعر وأحاسيس فلقد كان لجيلنا ما نتذكره ممتزجاً بالسحر والإثارة، كانت حياتنا غنية بالألفة في البيوت، الياسمين و الكباد، الاتصال بالطبيعة، البركة وأزهار القرطاس، الدالية، وقطة الدار، رائحة المساء في الدار، ضوء القمر، والسهر على الأسطح في ليالي الصيف، العلاقات الحميمة بين الناس .لقد كانت الطبيعة من حولنا جزء لا يتجزأ من حياتنا إذ غالباً ما يتم الانتقال من أشيائها إلى انطباعنا عنها أو إحساسنا بها.

■■ أذا كيف ترى ثقافة الناس الآن في عام ؟

- رداً على سؤالك أريد أن أقول. هكذا وبكل سهولة، فنحن كما نترك هويتنا على البيوت التي نبنيها فإنها تفرض تأثيرها علينا، بل ترسم ملامح هويتنا أيضاً. اليوم أنا أتساءل وأعيش في دمشق. دمشق التي لم تعد بستاناً أو شاماً كما تسمى فقد تم اقتلاع الشجر من غوطتها ليحل محلها الأسمنت والحجر. هي أبنية هجينة بلا طراز، أبنية متجاورة متلاحقة بعد أن تخلت حتى عن ألوانها لدخان السيارات، السكان لا يعرفون بعضهم، أو بالكاد يعرفون بعضهم، العمارات لم تنجح إلى بإقامة الحواجز بين الجيران، فيما أطفالنا يمنحون على مدار اليوم عيونهم و ذواتهم لشاشات الكمبيوتر ولا سيما الألعاب، عمارات كما أراها مصطنعة وقبيحة، عمارات تقطع







النفس وتقتل الإحساس، فهي ليست كتلك التي شكلت فينا وجداناً، وذكريات تلك التي كانت متينة وكأن بها أرواحاً، نتعاون معها بأقل ما يمكن من العوائق، وأكثر ما يمكن من المشاعر والأحاسيس، والسؤال الذي يلح علينا دائماً، وهو سؤال يطغى علينا نفسه شئنا ذلك أم لم نشأ. والسؤال هل ينبغي لنا أن لا نفيق أبداً؟ وإذا أفقنا هل نملك الجرأة والأدوات لنكافح ضد السقوط، وهل لدينا الدافع لنسترد بعضاً من هويتنا، بعضاً من ثقافتنا التي يتم تدميرها بأيدي الغير أو بأيدي من وفق، في كل يوم ما زال يتشكل لدي بعض الأمل أن يتمكن المبدعون في بلدي على اختلاف مشاكلهم وأدواتهم من إنقاذ حياتنا من الجفاف وإنقاذ ثقافتنا من التشرد والضياع.

■■ بما انك تحب أن تسمي لوحاتك فما هو الاسم الذي تضع تحته جميع لوحاتك؟

- تحت عنوان الحب:

هذه هي النظرة السائدة في كل أعمالي.

عندما أنظر الحارات والبيوت ذات الدفء، عندما أنظر السماء، الأرض، الصخور، الأشجار، عندما أنظر الأم التي ترضع طفلها، أو تسقيه ملعقة الدواء، وتدور بها الدنيا عندما يضحك، وتضيق بها الدنيا وتعتم عندما يحزن، عندما أنظر الأب يفنى لكي لا تفنى الفرحة في بيته، عندما أنظر الأخ، الأخت، العاشق، العاشقة، ورعشات اللذة في عيون المحبين، عندما أنظر طيران الفراش، نواء القطة وهي تتمسح بأليفها، رقص الطيور قبل لحظات الحب، رقص الطيور بعد لحظات الحب، السنونو وهو يملأ الفضاء، الأكف المتعانقة، الأكف المتسابقة،

دموع اللقاء ودموع الوداع، ابتسامات الرضا وابتسامات الرغبة، ياسمين الدار، وياسمين الطرقات، السهر القديم على أسطح المنازل، السهر في الشرفات، النجوم، القمر، البستان، التنوع، التأرجح بين السعادة والألم بين الشهوة والتمنع، عند كل ذلك وغير ذلك تتحول هذه العلاقات من العين إلى القلب فإن ذلك تحديداً ما أزعم أنه الحب.

■■ كيف ينظر اليوم الفنان نشأت الزعبي مستقبل الفن والفنانين ؟ في سوريا؟..

- أنا متفائل جدا بمستقبل الفن في سوريا ويوجد لدينا مجموعة كبيرة من الشباب يعملون بصدق وبجد و أنا برأيي أن كل شيء صادق هو مرشح لان يكون خالداً وهذا الصدق موجود عند فئة قليلة من الشباب أما الفئة الأخرى فهم يتبعون الموضة وما هو سائد في العالم والذي من الممكن أن يكون غير معاصرتنا أو ما نطمح له وإن معاصرتنا تنبع من مدى إخلاصنا لذواتنا وهنا تتأكد الهوية ويصبح لدينا هوية ،سواء شئنا أو أبينا فنحن لدينا هوية.

* * *

ذاتية الفنان

■ أحمد نشأت الزعبي، من مواليد حماه ، 1939

■ 1964بكالوريوس فنون جميلة بتقدير - ممتاز - من جامعة دمشق.

■ 1973-1965 مدرساً في مركز الفنون و ثانويات و مدارس حماه و موجهاً إختصاصياً في المنطقى الوسطى

■ 1998-1974 مدرساً في ثانويات و مدارس المقررات في دولة الكويت

■ 1999 متفرغاً للعمل الفني و أستاذاً محاضر في كلية الهندسة المعمارية في جامعة دمشق، و مؤخراً في جامعة القلمون.

المشاركات و الأنشطة:

■ 1956 المشاركة في تأسيس حلقة فنية في مدينة حماه، كان لها دور مميز في إقامة المعارض، كما فازت إحدى عرباتها الاحتفالية بالجائزة الأولى في مهرجان القطن بحلب و برز من أفرادها فيما بعد فنانون على مستوى سوريا و خارجها.

■ 1959حتى تاريخه: المشاركة في معظم المعارض المحلية داخل سوريا، و المعارض الجماعية، كما مثل سوريا في عدد من المعارض التي طافت عدة دول أجنبية و كان آخرها في فرانكفورت عام 2003، كما شارك في عدد من لجان القبول في كلية الهندسة المعمارية في جامعة دمشق، و عدد من لجان قبول الأعمال الفنية و إقتنائها في المعارض الرسمية التي تقيمها وزارة الثقافة في سوريا.

■ 1969 جائزة الجناح السوري - الجائزة التقديرية - في معرض بينالي الأسكندرية الثامن لدول البحر الأبيض المتوسط.

المشاركة بتأسيس جماعة العشرة للفن الحديث و المشاركة بمعارضها داخل القطر و خارجه.

■ 1971 أنتخابه نائباً لنقيب الفنون الجميلة في أول مجلس منخب للنقابة.

اختيار لوحة (الفتاة الريفية) لتمثيل سوريا في الكتاب الذي صدر عن معرض ترنيالي الهند العالمي بمشاركة (38 دولة)
المشاركة بتأسيس إتحاد الفنانين التشكيلين العرب

■ 1998 تكريم من وزارة التربية في دولة الكويت

■ 2000 تكريم من وزارة الثقافة ضيف شرف مهرجان المحبة

■ 2009 ضيف شرف في معرض الخريف السنوي الذي تقيمه مديرية الفنون بالتعاون مع اتحاد الفنانين التشكيلين.

الأعمال موجودة في:

المتحف الوطني في دمشق

متحف الباسل

متحف الشارقة

مجلس الشعب

وزارة الثقافة

لدى مجموعات خاصة داخل سوريا و خارجها.



الفنان رولان خوري.. وواقعية الإيحاء الرومانسي..!!

■ محمود مكّي*

الرؤية الفنية

الفنان الراحل (رولان خوري) واحد من أعمدة رواد الجيل الثاني في مضمار الذائقة البصرية السورية الذين ساهموا بجد وحيوية مع الجيل الأول في بناء الأسس الثابتة للحركة التشكيلية السورية في بداية الستينيات من القرن السابق، وخاصة، في مدينة حلب على أقل تقدير، التي أحبها وأخلص لها بحبه، وهو من الأوائل الذين حاولوا، بكل ما يملك من موهبة وعطاء لتطوير الفن التشكيلي السوري نحو المحلية الخالصة من الشوائب الغريبة علينا، رغم اعتماده على مفاهيم الواقعية، كما حاول، في نهاية المطاف، وضع قواعد أكاديمية ومدرسية جديدة في مفاهيم الفن المعاصر، تساير مفهوم الواقعية في تلك الفترة التي كانت سائدة لدى أكثر الناس، لقد كان الفنان يدرك مقدار أهمية الفن في بناء الإنسان والحياة والحضارة ...

السيرة الفنية

ولد الفنان (رولان خوري) عام (1930)، في مدينة أنطا كية التي تربطها بمدينة حلب الطريق الروماني القديم، انتقلت أسرته، في ظروف خاصة، إلى مدينة حلب، بعد سلخ لواء اسكندرون عن سوريا الأم في عام (1939)، وفيها ترعرع الفنان ودرس حتى نال الثانوية في عام (1950)، وفي أثنائها ظهرت مواهبه الفنية في الرسم، وتعرف على الفنان الرائد (محمد غالب سالم)، والفنان (فاتح المدرس) عندما كان يرسم المناظر الطبيعية بالألوان المائية عن حلب وريفها

*فنان تشكيلي و ناقد.



المتميز بقبابه الطينية التي كانت الغواية الرئيسية في أعماله، وهذا يدلنا على مدى شفافية روح الفنان

(رولان) وحسّه المرهف منذ البداية، كما كان يعرض أعماله في هذه الفترة على صديقه الفنان (فاتح المدرس) الذي يقول عنها : (قبل أن نلتقي في روما كنا نلتقي في منزلي بحلب أو في مقهى البرازيل ونتحدث عن أعماله التي رسمها بالألوان المائية وفي الحديقة العامة، ومرة أطلعني على رسوم فيها الكثير من النفحة الجبرانية جاءت بعد ملازمته لشاب هادئ يرتدي برنساً أسود) وتابع قائلا : (تمكنه الفني لا يرجع إلى براعة يده وحذقه فحسب، إنما يرجع بالدرجة الأولى إلى فكره الفني المبدع، وكانت مناقشاتنا تحمل إلي، مع كل لفظه الهادئ المتأني فكراً في مستوى العصر، أي يحمل روح الحداثة مع البقاء في الأطر التقليدية عند الإنجاز).

شغف رولان في بداية حياته الفنية بمدرسة (جبران) الفنية ذات المسحة الرومانسية المفرطة الذي قال عنها:(لقد سحرني هذا الجو السري، انه يبدو بعيداً عن عالم الشر ..)

في عام (1956) سافر (رولان خوري) إلى روما، التي أصبحت محط أنظار الشباب الموهوبين لدراسة الفن في أكاديمية الفنون الجميلة، وعلى نفقته الخاصة، كما فعل أستاذه الفنان الرائد (وهبي الحريري)، حيث التقى بعدد من شباب الوطن الذين أوفدوا للدراسة، وتوطدت فيما بينهم أواصر الصداقة، وخاصة من خلال محاوراته معهم حول قضايا الفن في الحياة، ونذكر منهم : (طالب يازجي - فاتح المدرس - لؤي كيالي...)، هذه المحاورات الجادة التي أسفرت، فيما بعد، عن نظريته الفنية المعروفة باسم (الواقعية الإيحائية) التي كتبها صديقه الشاعر المعروف الدكتور (نهاد رضا) في كتيب صغير على شكل حواريات تتسلسل فيها الأفكار الفنية على اتساق منطقي وفلسفي إلى أن يصل إلى الرؤية الفكرية، والرؤية الفنية، والرؤية الجمالية، ضمن مفاهيم معاصرة للواقعية ...

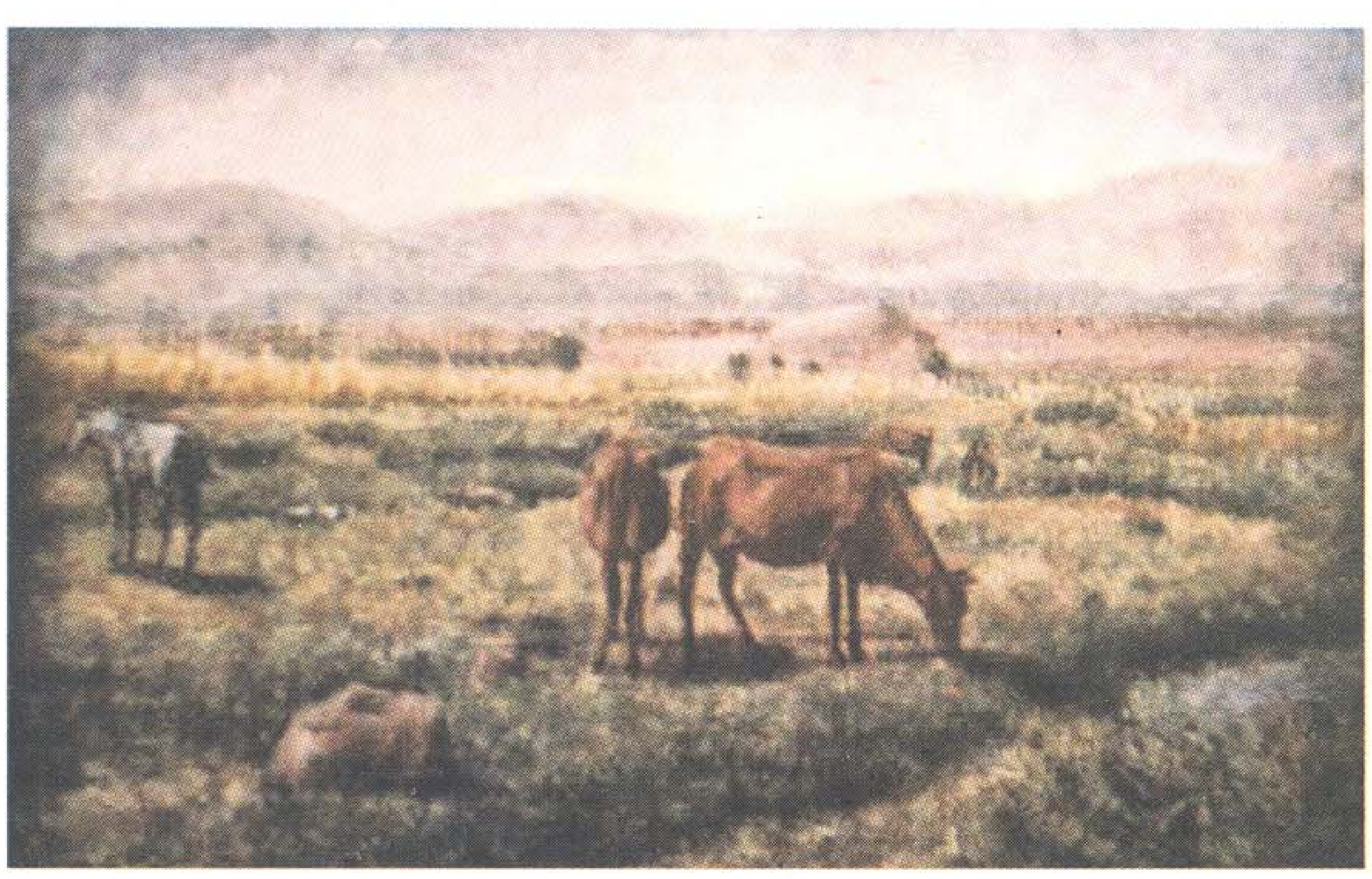
تخرج الفنان (رولان خوري) من الأكاديمية في عام (1960) مع زميله الفنان (طالب يازجي) باختصاص الرسم الزيتي.

ويعود إلى مدينته حلب التي يحبها، وهو يشعر في داخله بمدى مسؤوليته الوطنية تجاه بلده الحبيب، كانت الحماسة تدفعه دائماً للبحث عن تلك المفاهيم الفنية الجديدة التي









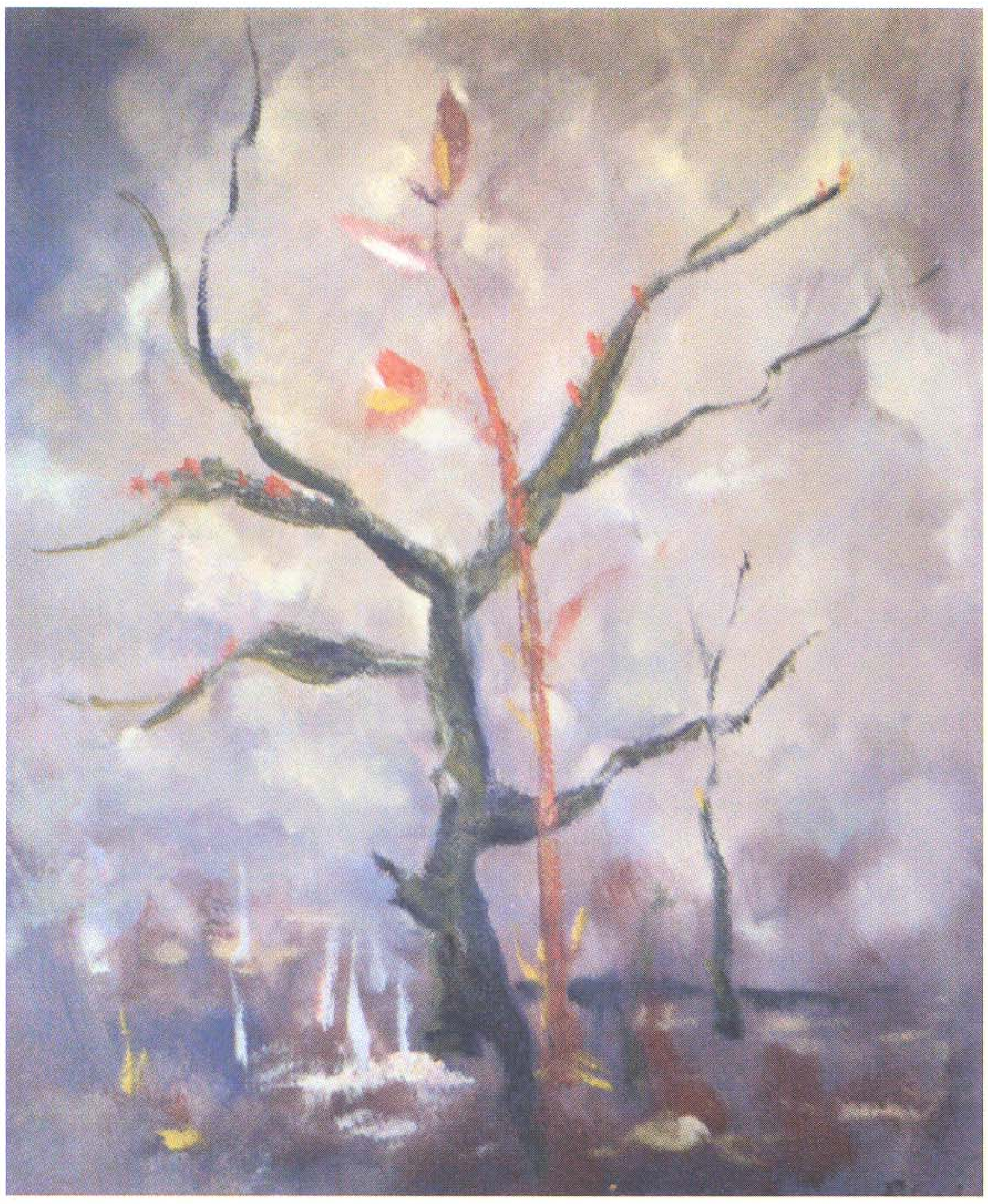
كان يؤمن بها، ولهذا شعر أن وظيفته كمدرس للفن في مدارس حلب، ربما تحد كثيراً من طموحاته الفنية، فترك هذا العمل التدريسي في عام (1962)، وخاصة بعد نجاح معرضه الأول في عام (1961)، ليتفرغ كلياً للفن ولإنتاج اللوحة الفنية اللائقة...

كان هذا الموقف العملي من الفنان (رولان خوري) يعتبر في حد ذاته منعطفاً كبيراً في حياته الفنية له أسبابه الشخصية التي تنم عن جرأة قوية في اتخاذ مثل ذلك القرار الصعب والخطير في ذلك الوقت الذي لم يكن العمل في مجال الفن يعطي مردوداً مادياً يفي بأغراض الحياة اليومية المادية الصعبة، ولكن الفنان استطاع أن يجذب إليه مجموعة من المقتنين لأعماله، وذلك لإتباعه أسلوباً خاصاً يلبي متطلبات الذوق العام، ويلبي رؤيته الفنية والفكرية والجمالية، بآن واحد، وهذا ينم عن قدرته الفنية في الأداء الكلي في مضمار الذائقة البصرية المعاصرة، وتحقيق رغبته الخاصة، وذلك بإتباعه أسلوب الواقعية الإيحائية في صناعة اللوحة والتي تبناها في حياته، وهو محاكاة الأشكال الواقعية بدقة متناهية، وبنظافة لونية متميزة، وكأنه يرسمها من وراء لوح زجاجي أقل من شفاف ...

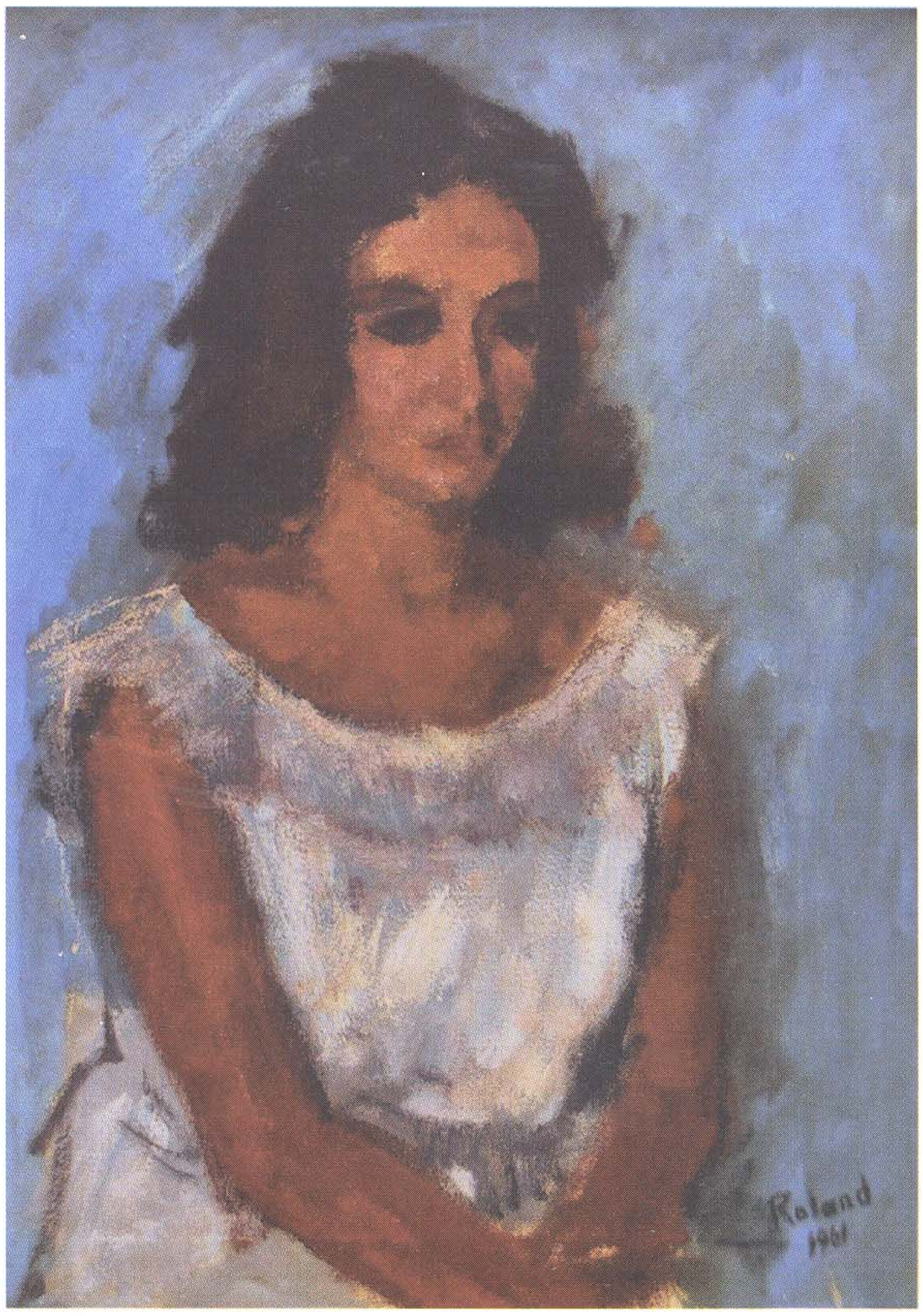
في معرضه الأول الذي قدمه بعد تخرجه من أكاديمية روما للفنون في عام (1961) في صالة المتحف الوطني بحلب، أثار هذا المعرض ضجة ثقافية واسعة، ونال إعجاب الجمهور بشكل ملفت للنظر، بحيث نقله إلى مدينتي (دمشق وحمص) في نفس العام ....

استطاع الفنان (رولان خوري) خلال فترة زمنية قصيرة أن يأخذ مكانه المناسب في الحركة التشكيلية السورية، وينال بموقفه الفني الخاص، الإعجاب في الأوساط الفنية، تماماً كما فعل زميله الفنان (لؤي كيالي) في نفس الوقت ... رغم وجود مجموعة من الفنانين الذين عادوا من مواطن دراستهم أمثال : (طالب يازجي - لؤي كيالي - فاتح مدرس) .

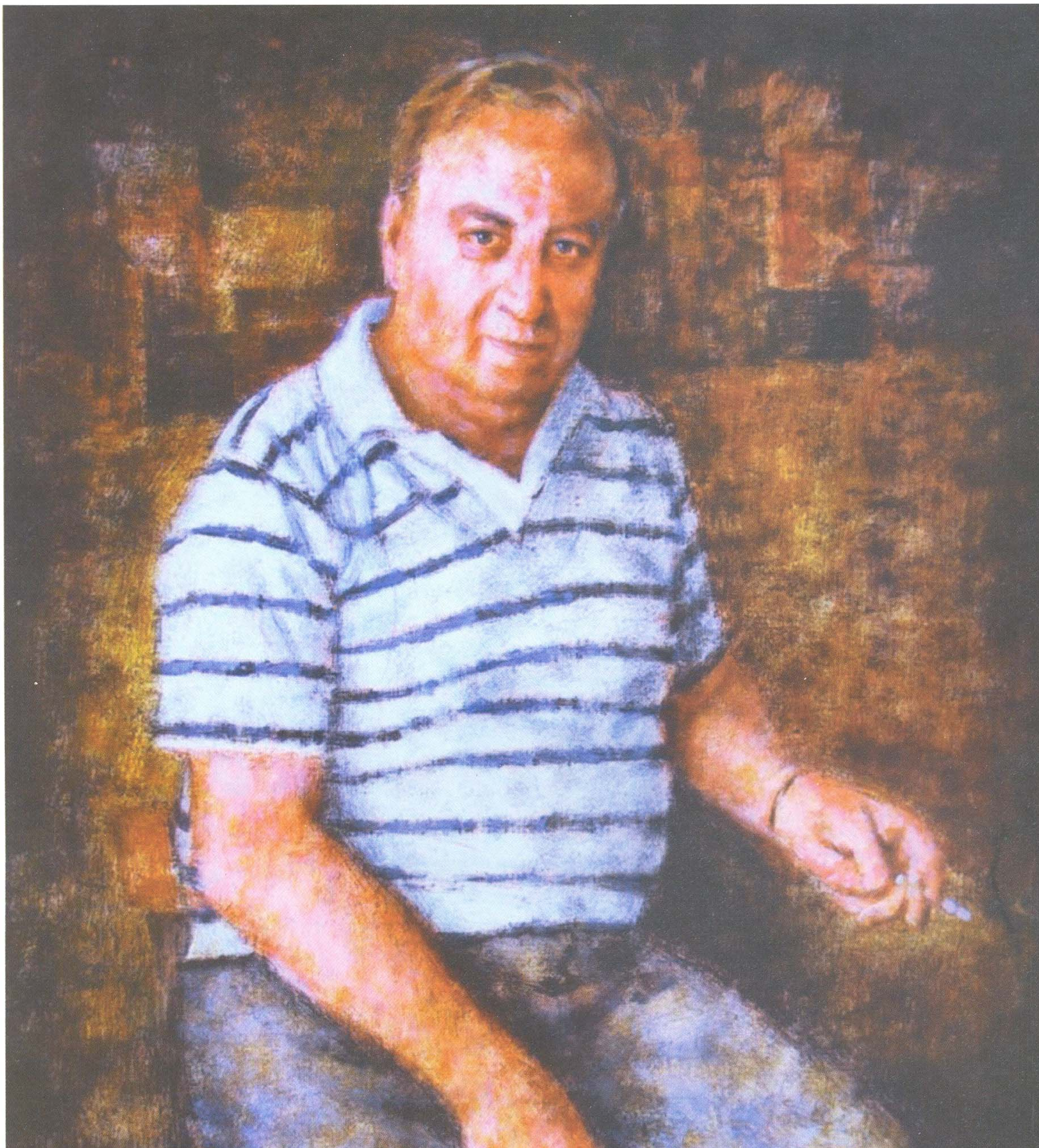
هذا النجاح الكبير دفعه نحو متابعة أبحاثه الفنية في إنتاج اللوحة المتميزة، فواصل نشاطه الفني على وتيرة متنامية لاغناء تجربته الفنية، بروافد جديدة من الأعمال الفنية أمام تحديات الحركات الفنية العالمية، لهذا تعتبر فترة الستينيات وبداية السبعينيات من حياته الفنية في القرن السابق، فترة غنية وخصبة في إنتاجه الفني الذي أصبح له مميزاته الخاصة



النصر، 1961.



بورتريه .



بورتريه للسيد محمد دعدوش.

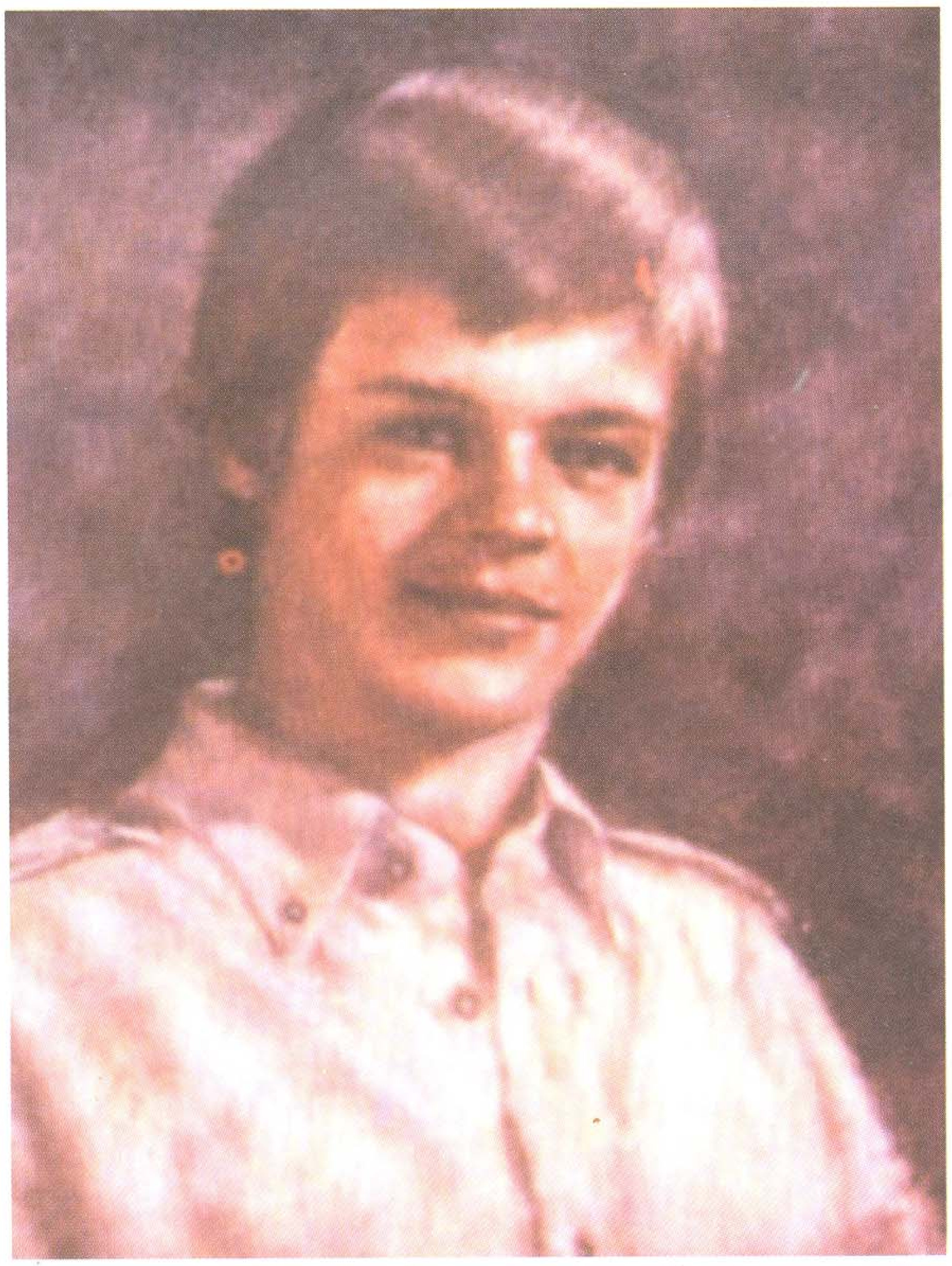
به في مضمار الساحة التشكيلية السورية ...

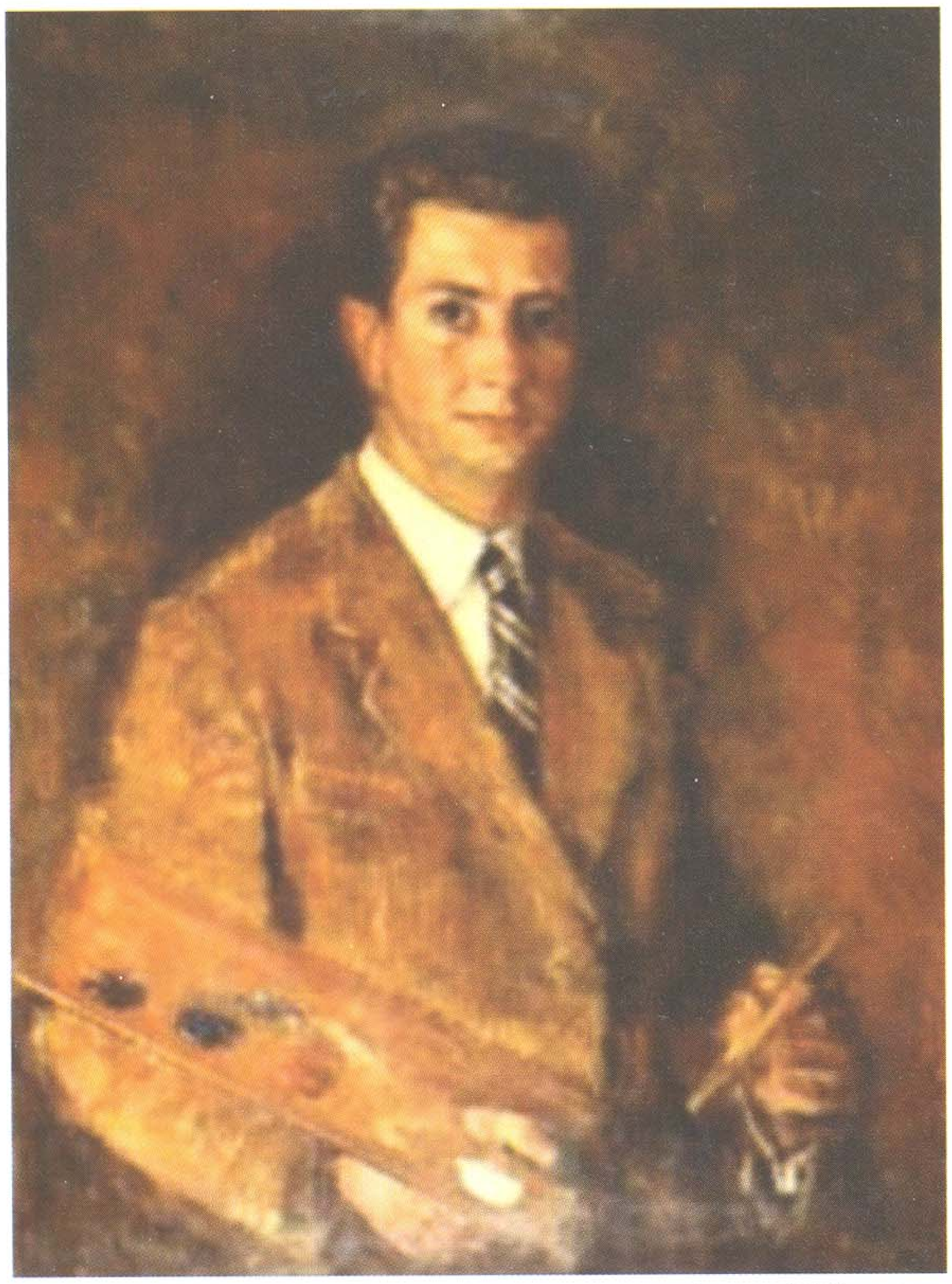
انتقل إلى روما ثانية لإقامته معرضاً فيها عام (1961)، وأقيم له فيها ندوة كبيرة للبحث حول معرضه ونظريته الفنية (الواقعية الإيحائية)، فأصبح موضع اهتمام كبير من النقاد الإيطاليين

ويحصد، هناك، بعض الجوائز العالمية، وفي عام (1962) يفوز الفنان (رولان خوري) بجائزة سان فيتورمان الإيطالية، فتكتب عنه الصحف الإيطالية بالخط العريض تقول : فنان سوري من سوريا يتقدم الصفوف الأولى على الفنانين الإيطاليين ...!!

كان هذا النجاح حافزاً قوياً له لمتابعة بحثه الفني وتطوير تجربته الفنية ضمن مفاهيم نظريته في الفن واستمراره في تقديم أعماله الفنية التي تشرح نظريته الواقعية الايجابية التي تمثل موقفه تجاه المدارس الفنية المحدثة التي راجت في الحياة الفنية العالمية مثل (البوب آرت - التجريدية - التكعيبية)، ومضمون نظريته يعتمد أساسا على توزيع النقط اللونية الصغيرة جدا بشفافية متناثرة وبتوازن وانسجام، وبنعومة وحيوية مع الشكل الواقعي الكلي ليوحي للمتلقي إلى الفكرة الأساسية برموز إيحائية واضحة لا وصفية مباشرة، بل بروح خفيفة وشعور مرهف يؤكد على الرومانسية المحبوبة للعين، مما يدفع المتلقي إلى إعمال الفكر فيها، وليتولد لديه عناصر انفعالية رقيقة تجاهها وشعور انسيابي رصين وعقلي ليجد الهدف الأساسي منها ...

بعدها تابع الفنان (رولان خوري) إقامة عدة معارض فردية في محافظات القطر، وفي ايطاليا، وفي لبنان، كما شارك بعدة معارض جماعية في كل من سوريا وايطاليا ولبنان وكان أخر معارضه الفردية في صالة المتحف الوطني بحلب في عام (1985) ضم مجموعة من أعماله القديمة والجديدة، وأخر معرض جماعي شارك به في صالة أمية للآداب والفنون بحلب في عام (1987)، بعدها وضع نفسه في عزلة اختيارية فرضها على نفسه في سنواته الأخيرة مفضّلا الانصراف للعمل الفني وعدم الانغماس في صراعات الوسط الفني، حتى توفي في مدينته حلب (15\6\1988) تاركا خلفه إرثاً فنياً كبيراً من أعماله التي توزعت في أكثر دول العالم.





بورتريه الفنان بريشته .



الثورة، 1961.



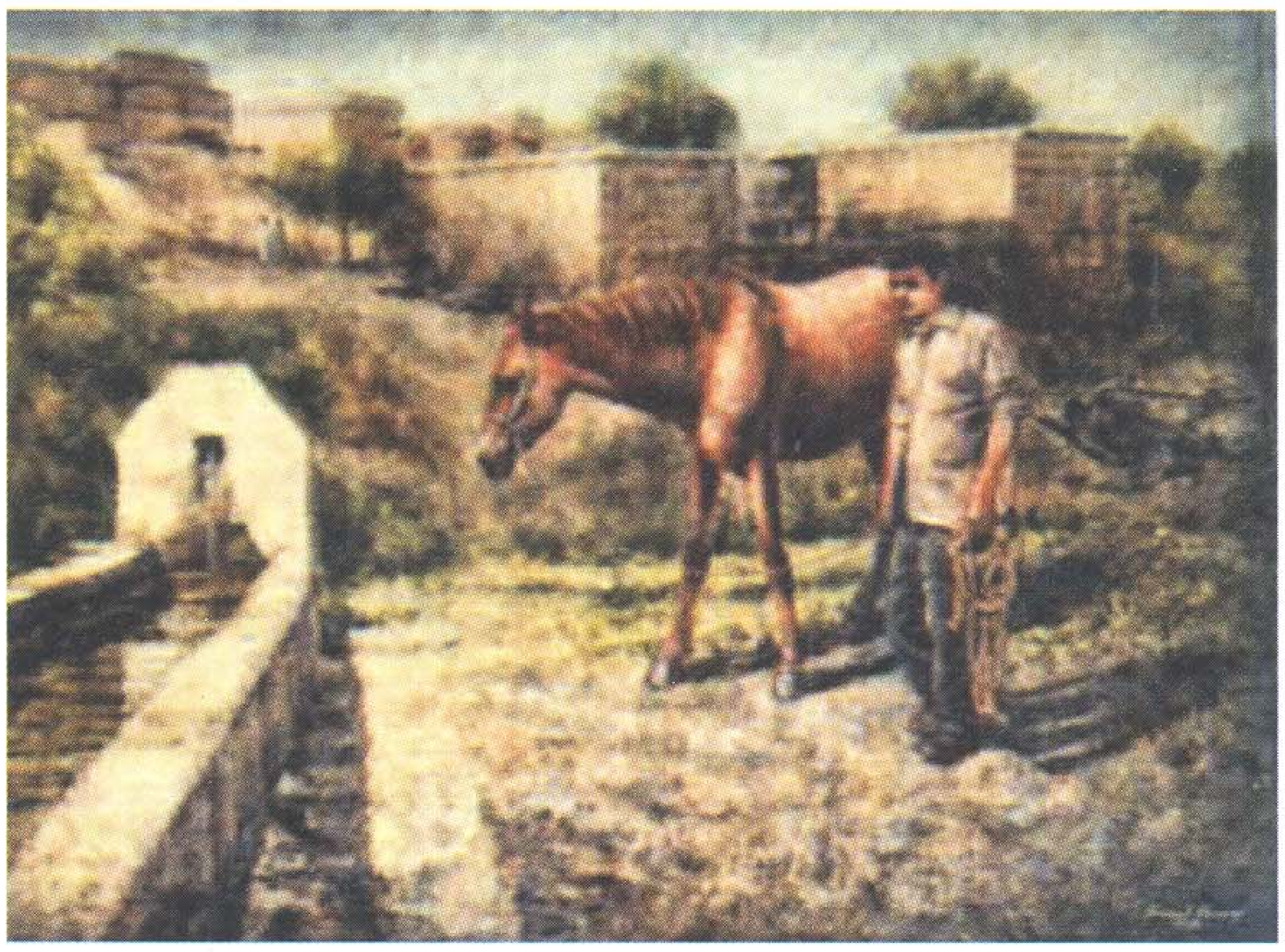


التجربة الفنية

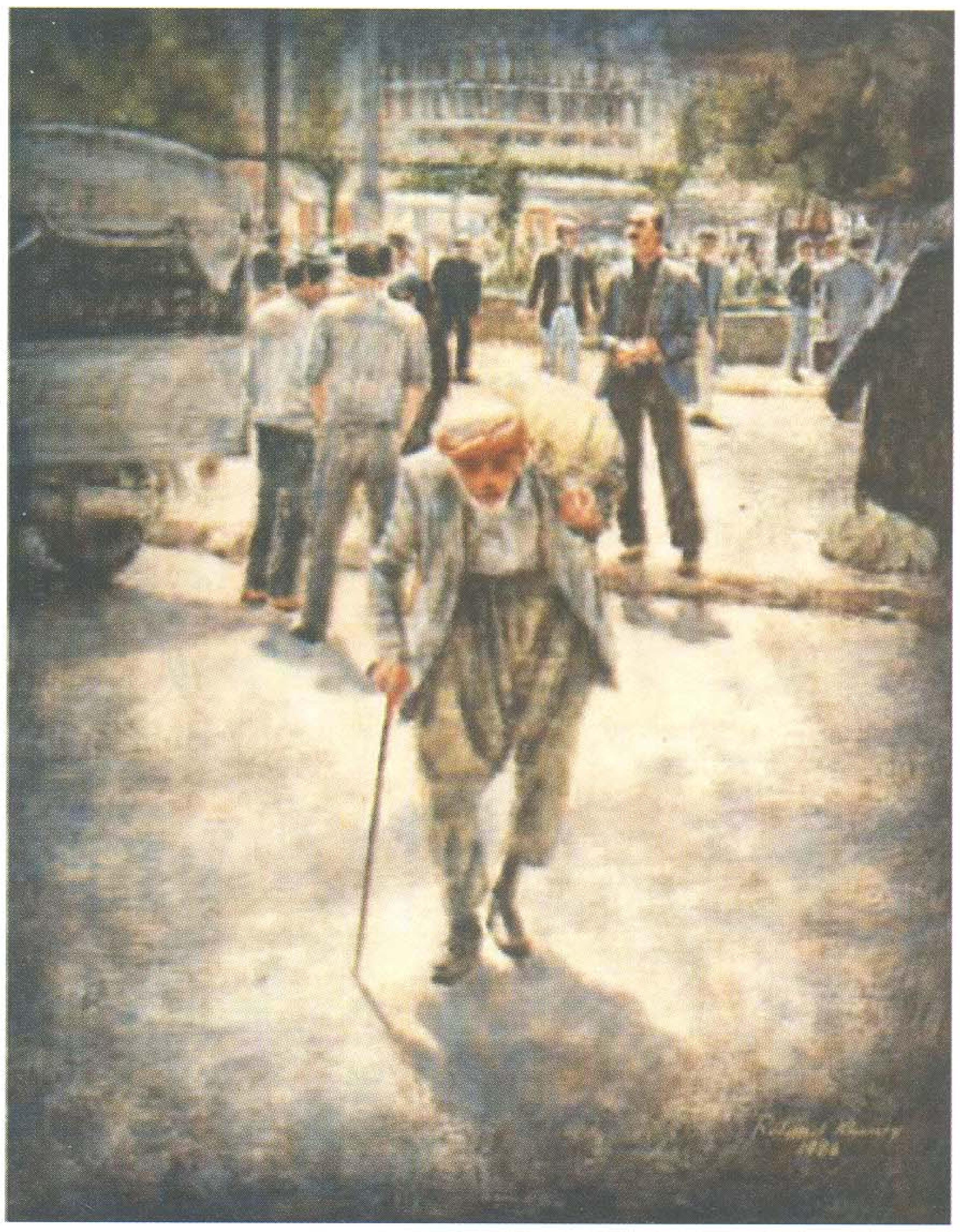
ينتمي الفنان الراحل (رولان خوري) بتجربته الفنية، في مجمل أعماله، إلى التجارب الواقعية المتميزة عن غيرها والتي لها خصائصها الفنية في مضمار الذائقة البصرية السورية، رغم اعتمادها القوي على مبادئ المدرسة الواقعية كنهج في التعبير الفني أكثر من اهتمامه في التعبير الفكري، إلا أن تجربته الواقعية تشير إليه بوضوح، لأنه استطاع إعطاءها من روحه وبصمته الشخصية التي تكونت خلال عمله الطويل في تطويرها لتلبي متطلباته الفنية والجمالية والفكرية الخاصة.

نرى في تجربته الفنية، بوضوح الرؤية النقدية الحديثة، اعتماده الكبير على مناهج الواقعية التي تستمد أشكالها من خلال المظاهر الواقعية المرئية الحية، لذلك أبدى اهتمامه الكبير نحو مطابقة الواقع سواء حين رسم الطبيعة بمحتوياتها المتنوعة، أو الإنسان الموجود فيها بأحواله المختلفة، وخاصة البورتريه الشخصية التي اشتهر بها، ولكننا نرى بوضوح مدى اهتمامه لإيجاد مناخ خاص في لوحته يعتمد فيه على تشكيل نوع من غلالات ضبابية بالألوان، وظلال من نور الشمس بطريقة فوتوغرافية فنية خاصة به، ويعتمد عند معالجة العناصر بألوانه على بنائها بلمسات خفيفة رائعة، وضربات ريشة لونية صغيرة متناهية بحجمها جداً ومتتالية، وتتراكب على بعضها البعض بتراكيب نسيجية يذكرنا بأسلوب الفنان العالمي (سواره) التي تتجمع في أعماله النقط اللونية لتترك تأثيرها البصري على العين لتبدو لوناً واحداً ...

إن أعمال الفنان (رولان خوري) لا تمثل لديه الواقعية



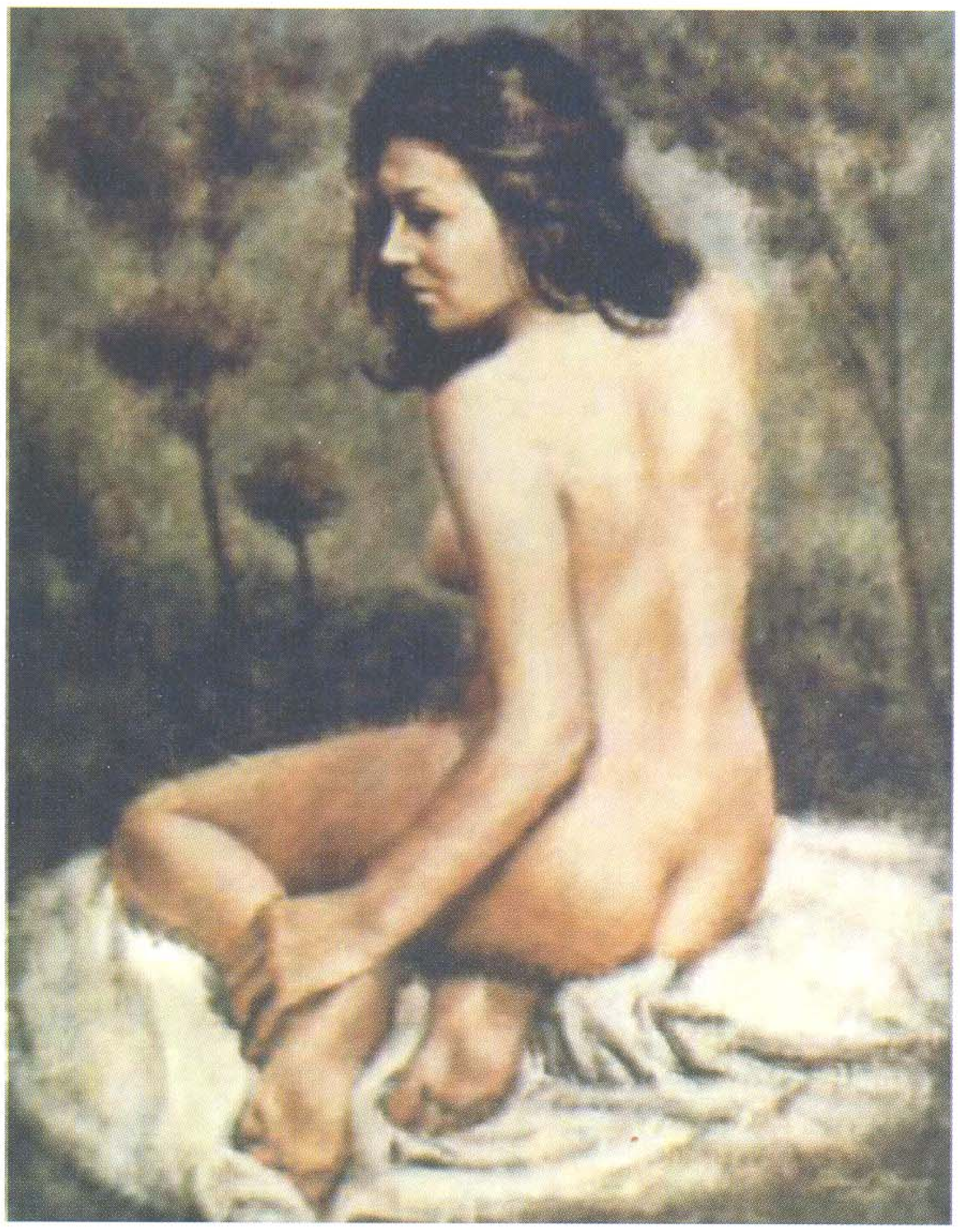




بمفاهيمها الكلاسيكية بالمطلق بل تمثل تلك الواقعية الإيحائية التي تبناها في نظريته الفنية، والقادرة على تجسيد الملامح بمهارته الفائقة تكاد أن تحاكي آلة التصوير لولا تلك اللمسات اللونية الخفيفة الناعمة المليئة بالحيوية والدفء والمشاعر الرقيقة بحسها المرهف ضمن مفاهيم رومانسية غنية بعناصرها الصوفية التي تميز بها في أعماله الفنية، وخاصة في، آخر تجربته الفنية عن باقي الفنانين الواقعيين، حيث ينبغي على العمل الفني (كما يقول رولان) تلبية حاجة العين بالتوازن والانسجام والتوافق من حيث الشكل، على الأقل، بينما من ناحية المضمون، يجب توزيع اللون برموز إيحائية لا وصفية كي تتوالد العناصر الانفعالية بالفكرة من خلالها.

وهنا نرى براعته ومهارته في الصياغة الفنية، وقدرته في أداء الأسلوب مضافاً إليهام الفكر الفني المبدع ضمن مفاهيم الفن الحديث.

توزعت مواضيعه، في مجمل أعماله، التي قدمها خلال حياته الفنية على مساحات واسعة تضم الطبيعة والإنسان...



الطبيعة بمشاهدها الجميلة المريحة بصرياً بما تضمنته من نباتات وحيوانات وبيوت من البيئة المحلية...

الإنسان بحالاته في الحياة، وبرع بشكل خاص برسم البورتريه الذي كانت من أسباب نجاحه الفني ومورداً لرزقه منها...

وهذا الاتجاه جعل الفنان (رولان خوري) يقع أسيراً له فأوغل في تقديم تجربته الفنية بشكلها الخاص به، وأسرف كثيراً في تأنق الشكل واللون، وبالغ في إظهار الأجواء الرومانسية ضمن رؤيته الجمالية التي تميزت في ساحة الحركة التشكيلية السورية، حيث ينبغي على العمل الفني، من وجهة نظره : (أن يحتوي على ثلاثة عناصر أساسية هي: عقلانية، إنفعالية، جمالية) .

من هنا كانت تجربة الفنان الراحل (رولان خوري) في الذائقة البصرية السورية من التجارب الفنية التي نهجت نهجاً خاصاً، والتزمت برؤية فكرية وفنية وجمالية حسب ما تبناه الفنان في نظريته التي أعلنها، وهي : (الواقعية الإيحائية) .

* * *

ذاتية الفنان رولان خوري

بانوراما السيرة

- ولد رولان خوري عام 1930 في إنطاكية ، سورية
- أنهى دراسته الثانوية في حلب عام.1950. تابع دراسة التصوير في أكاديمية روما للفنون الجميلة وتخرج منها عام 1960.
- دبلوم G.B.Salvi e piccola europa بمدينة Sasso Ferrato الإيطالية عام 1964 ونال الوسام الفضي.
- عمل مدرسا في مدارس سورية حتى عام 1955
- بالتزامن مع بينالي البندقية عام 1964 كتب بيانا عن الفن التشكيلي والتيارات الفنية الحديثة، وقد نشر في الصحف الإيطالية والسورية، ثم طبع على شكل كتيب باسم الواقعية الإيحائية..

في عام 1965 قام برسم جداري لصالة الألعاب الشتوية في حلب (رعاية الشباب) بمساحة 400متر مربع.

- كتبت عنه عدة معاجم فنية إيطالية ونال من بعضها شهادات تقدير.
- كتب عنه عدد من النقاد العرب منهم: (غازي الخالدي – طارق الشريف – فاتح المدرس – محمود مكي ..) ونقاد أجانب متحدثون عن تجربته الفنية الفريدة في الفن.

معارض خاصة

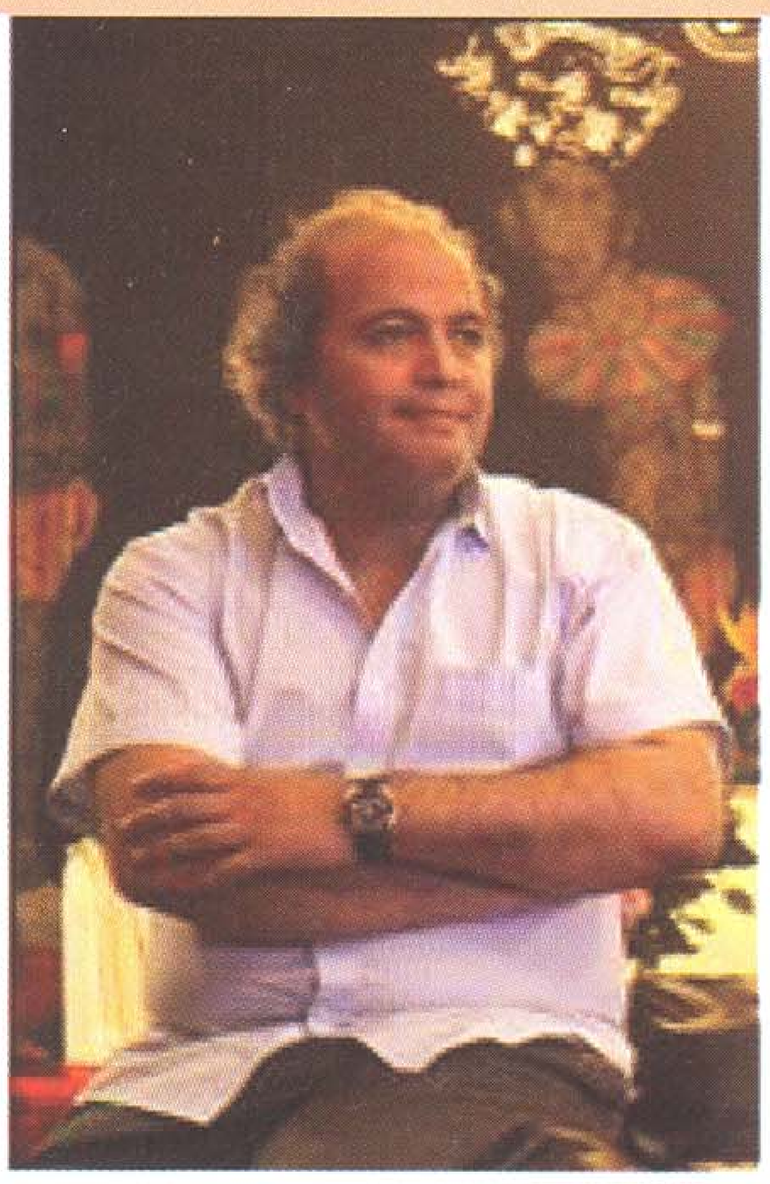
- 1961 معرض في دمشق.
- 1961 معرض في المركز الثقافي بحلب.
- 1961 معرض في المركز الثقافي بحمص.
- 1961 معرض بصالة Giotti بروما.
- 1962 معرض بصالة Giotti بروما.
- 1963 معرض في صالة Stagni بروما.
- 1964 معرض بدمشق.
- 1964 معرض بحلب.
- 1969 معرض بصالة Cavalletto بروما.
- 1970 معرض بحلب.
- 1972 معرض في ضهور الشوير في لبنان.
- 1972 معرض في بيروت.
- 1974 معرض في صالة الشعب للفنون الجميلة.
- 1974 معرض في متحف حلب.
- 1975 معرض في صالة السيجيلو في روما.
- 1982 معرض بالمركز الثقافي بدمشق.
- 1985 معرض بمتحف حلب.
- عاد إلى سورية في عام 1979 حيث أقام عدة معارض شخصية له في حلب ودمشق، واستمر في عمله حتى الشهور الأخيرة من حياته حيث توفي في 15-6-1988.

معارض مشتركة

- شارك في معرض جماعي في Palazzo Esposizioni في روما عام 1962.
- شارك في معرض جماعي في صالة Galleria d'art d'Urso في عام 1963.
- شارك في معرض جماعي في مدينة Fiuggi الإيطالية.
- شارك بمعرض جماعي بصالة Stagni بروما عام 1964.
- شارك في بينالي إيطاليا الدولي في البندقية عام 1964.
- مشاركة بالمعرض الجماعي في Pallazo Esposizioni Roma بروما عام 1968.
- مشاركة بمعرض Fiumicino قرب روما عام 1977.
- مشاركة بالمعرض المشترك في السفارة السورية في روما عام 1977.
- اشترك بمعرض الربيع في حلب بالمتحف الوطني عام 1985.
- شارك بمعرض مشترك في صالة أمية للآداب والفنون عام 1987.

الجوائز

- الجائزة الأولى في مسابقة سان فيتو رومانو بإيطاليا عام 1962.
- جائزة Premio Cronaca الإيطالية عام 1975. 1988 – توفي في حلب ، سوريا .



تناقضات الشخصية الافتراضية..

عند سبهان آدم ؟؟..

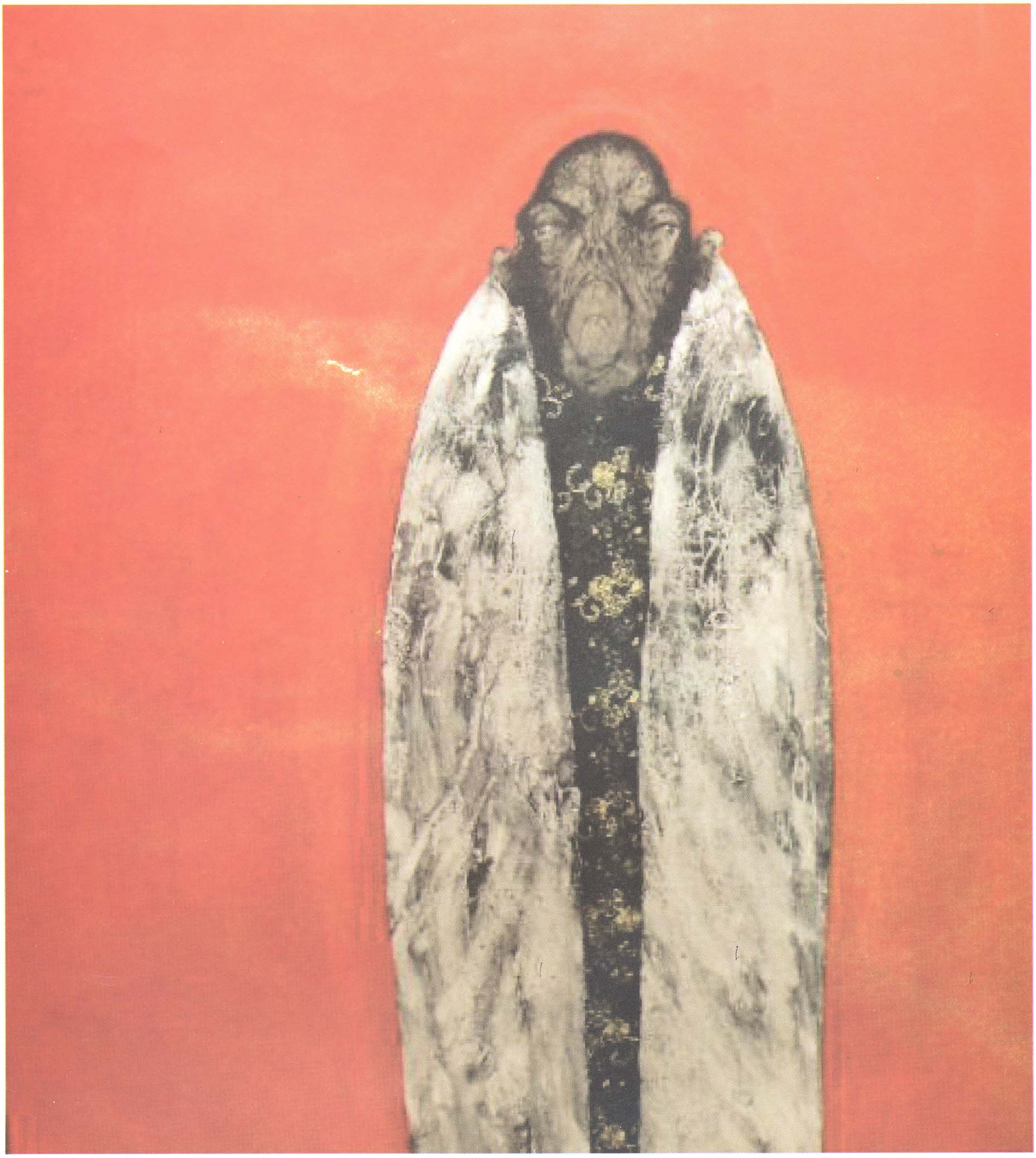
■ غازي عانا*

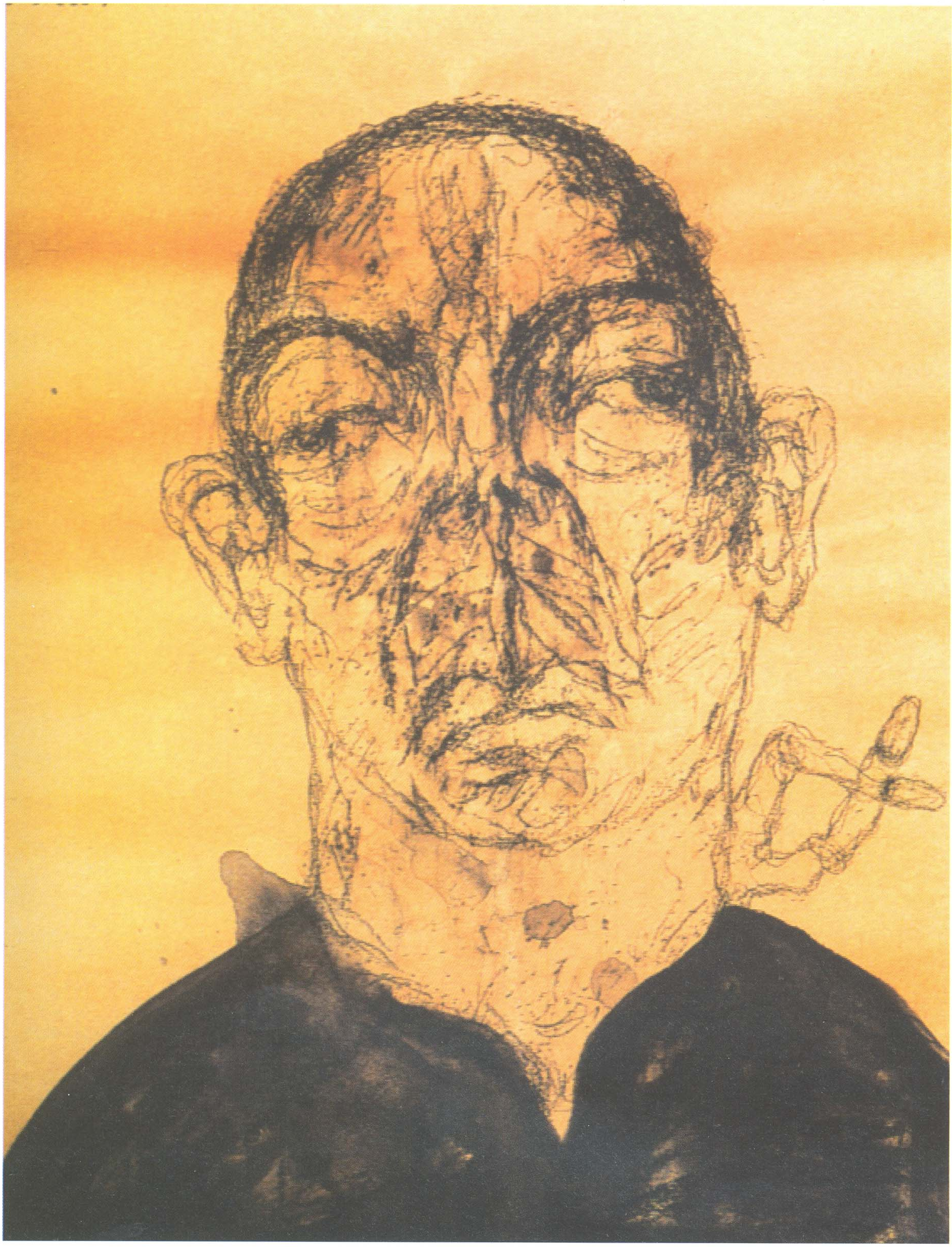
هذه الشخصيات الافتراضية التي استمرأت مربعات سبهان آدم التشكيلية تدلّل عن شكل ما من الأحياء، أو هي تعكس هنا نمطاً متأخّراً من الحياة، هكذا تبدو على الأقل للوهلة الأولى، منهكة .. محبَطة .. لا تقوى على شيء، وهي في نفس الوقت إذا ما تعوّدت على مشاهدتها ستكتشف من جانب آخر أنها لا بدّ تمتلك كل القوة والشراسة، والتفرّد بصفات ذاتية تجعلها شديدة الخصوصية لا تنتمي إلى منطقة أو قومية أو سحنة بشرية تميّزها، وهذا ربما تشكيلياً كان دائماً وراء سرّ نجاحها، رغم إشكالياتها من شدة التعبير الذي يسيل من الوجوه بخاصة، ومناقضاً في الوقت نفسه كما ذكرت تلك الجماليات من التزيين والزركشات والكولاّج الذي يضيفه الفنان على اللباس ليظهر بالنهاية غريباً مدهشاً ومُلفتاً هو أيضاً، يغطي الجسد بالكامل، مانحاً الشخصية بعض عناصر غموضها وتفرّدها.

كائنات سَبْهان آدم التي لا تشبه أحداً سواها، المهم أنها - وكما تبدو - صادقة مع ذاتها، من فيض التعبير في الوجه عن مكنونات الروح المختبئة في عباءة مترفة تلفّ معها باقي الجسد، نكتشف من ذلك التناقض بين القبح الإنساني في الوجه، وبين حالة البذخ والجماليات في اللباس، انفصاماً شديداً تزيد من حدّته تلك الخلفية الحيادية التي لا تحتوي سوى لوناً واحداً وصريحاً يدفع بالشكل إلى مقدمة اللوحة باتجاهنا، فينبّهنا باللاوعي إلى ذلك الانفصام الذي يعاني منه بعضنا، بين ما يضمر في داخله وما يعلنه، تلك الحقيقة الصعبة تواجهنا بها تلك الشخوص في كل مرة ننظر إليها، هي هكذا افترضها الفنان ليبدي من خلالها رأيه أو سخطه واعتراضه على كثير مما يجري من حوله من أحداث، أو في العالم من رعب وانتهاك للكرامات، وتلك الشخصيات ربما كانت نماذج لهؤلاء المنغمسين في شهوة السلطة والمال ويفتقدون لأدنى المعايير الأخلاقية، وربما مثّلت الشريحة الأخرى المغلوب على أمرها، الكريمة بنفسها وروحها والمحبطة في حياتها لا تألو

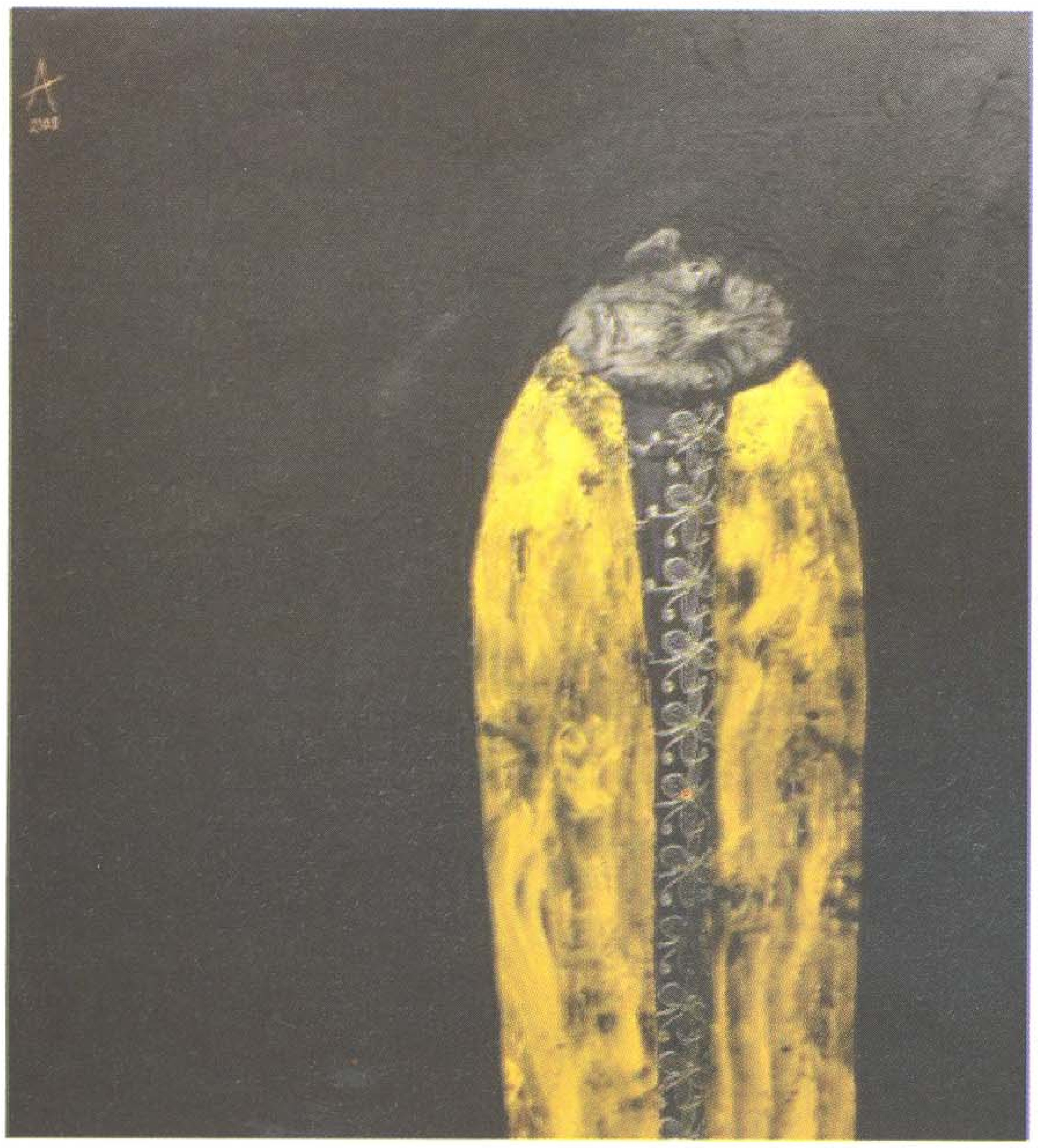
---

*نحات و ناقد تشكيلي.









على شيء سوى الانطواء والعزلة .

سبهان آدم .. الفنان القادم من الحسكة في الشمال، ولكن على عجل باتجاه دمشق .. يجرّ خلفه أحلاماً، وأحمالاً ثقيلة ..!؟

كان ذلك قبل أكثر من حوالي العقد ونصف من الزمن، الجميع كانوا متأكدين من أنه شخص إشكالي بامتياز .. ومشاكس في أكثر الأحيان .. مزاجي إلى أبعد الحدود، أيضاً لم يكن أحداً (باستثنائه هو) متأكداً من موهبته الفنية، لطريقته ربما في إقناع الآخرين بمشروعيته كفنان، لم يمضِ وقت طويل حتى تأكّد هؤلاء (الجميع) بأن خطوات ذلك الشاب يومها كانت ثابتة وغير مستعجلة، من المفاجأة التي حققّها سَبهان بعد سبع سنوات من ذلك الزحف باتجاه العاصمة، الذي تحوّل إلى طيران تجاوز من خلاله حدود الوطن، محوّلاً الحلم إلى أكثر من حقيقة أكدّها حضوره في باريس التي حصل منها على شهادته كفنان يتمتّع بكل مقومات النجومية، وهو اليوم بعد غياب قصير نسبياً يعود ليستقر بين الحسكة - مدينته - وبين دمشق التي يملك في قلبها منزلاً فخماً خصّصه للأعمال والمال، وفي القديم منها منزلاً آخر للسكن والراحة في الشتاء، وما تبقى من السنة يقضي معظمه في مرسمه بالحسكة هناك بالقرب من والدته التي يعتبرها مثله الأعلى في الحياة، ويرى فيها نموذجاً للتضحية والسخاء بدون مقابل وبلا تأفّف أو شكوى، ومعظم لوحات (سَبهان) التي تعدّ بالآلاف كان أنجزها هناك في ذلك المرسم، وهو يفضّل ذلك ليكون أقرب من والدته التي تمنحه طاقة كبيرة، من الرضا الذي يناله وهو قريب منها .

في أحد مقابلاته يتحدث آدم بصراحة ومباشرة حول وعيه المبكّر وتفسيره للأحلام التي أوصلته ربما إلى هذا المكان: (أتذكر كل شيء، من مشهد ولادتي، المرحلة اللاحقة كانت لتمضية الوقت وخلق سعادة معينة خاصة في صحراء زمنية " الحياة البدوية " لم أرد أن أقطعها ببؤس أشدّ مما فيها، كنت سعيداً مع نفسي وغير راضٍ عما يجري في العالم، أما الإنسان فكان خطأً أحمراً ومرحلةً من الشك والتساؤل، الآن أحاول تصنيع روائح المكان وكأنها مركبات جاهزة في الذاكرة؛ ما كان من غدائنا أو عشائنا (خبزاً يابساً، بندورة، بصل) هناك أيضاً روائح الطين، وغرفة بسقف صغير، أتذكر البرد أيضاً والتلفاز الأبيض والأسود، هذه اللحظات الآن مقدسة لدي وحالمة).

يقول آدم : (فني يمثل حدة التمرد والثورة التشكيلية



الحداثي، هناك أسماء محددة أضافت إلى الفن في سورية، كفاتح المدّرس ومروان قصاب باشي) .

ذلك (الآدم) الذي ولد كبيراً، لم يعش طفولته كالآخرين، ليتلقى الأشياء كما هي، بل أرادها على طريقته، فكان دائماً يترك لنفسه مساحة من التخيّل والتفكير بكل ظاهرة وخبر أو رواية ليحلّل ويفسّر الأمور كما يحلو له، معتمداً على نفسه في حلّ مشاكله، لم يسأل أحداً حول أي مسألة منذ مرحلة وعيه الأولى - التي لا يتذكّر أي شيء قبلها - لاعتقاده بأن أهله وكل من حوله من ناس كانوا طيبين وبسطاء، فبقي رافضاً متمرّداً يبحث عن الاختلاف والتميّز في بيئة ومحيط ثابتين الكلّ هناك يشبه بعضه بالأسماء والسلوك وطريقة العيش المتوارثة ضمن تقاليد وعادات ربما مضى عليها مئات السنين .

من هنا نلاحظ كم يشبه " سَبهان" لوحاته من حيث كونه بالأساس هو شخص إشكالي، بدأ حياته بالبحث عن الاختلاف منذ صغره والتميّز في شخصيته وأرائه كما في سلوكه الذي جعله يبدو للآخرين مشاكساً ولو ظاهرياً، وربما هذا ما سعى إليه الفنان منذ قرّر أن يكون رساماً أو فناناً، قبل حوالي العشرين عاماً من اليوم، بعدما تأكد من أنه لن يكتب شعراً أفضل مما كتبه الشاعر الفرنسي إيف بونفوا حين قال : (لعل ما أقبض عليه مشدوداً لم يكن إلا ظلاً)، والترجمة للشاعر أدونيس الذي أصبح فيما بعد صديقاً مفضّلاً للفنان الذي يعتبره قدوة تعلّم من فلسفته في الحياة الكثير، ومن بعد تلك القراءة قرّر سبهان أن يصبح تشكيلياً، بعد أن كان مشروع شاعر أو أديب، وهو متأكد منذ ذلك الوقت بأنه سيصبح له شأن وتأثير كبيرين في الفن، ربما هو اليوم يعيش ذلك الحلم حقيقة لشعوره بالسعادة من رأي الآخرين بتجربته، وبخاصة ما قاله الشاعر أدونيس في لوحاته :(يا آدم أبعدني عن آدم .. هذا هو الصوت الذي نكاد أن نسمعه يخرج من لوحات سبهان آدم، فيما ننظر إليه، فالوجه مشوّه، يردّنا إلى إنسان غير طبيعي، ولهذا التشويه جمالية خاصة تتمثل في الاحتجاج، والتحريض، والتمرد، والعصيان، تتمثل كذلك في مزج الحياة بالرسم مزجاً عضوياً، اللوحة حياة، والأنا كيان إنساني - حيواني، إنه مزج يزعزع من جهة حدود الهوية الذائبة في اللوحة، ويولّد في الشكل







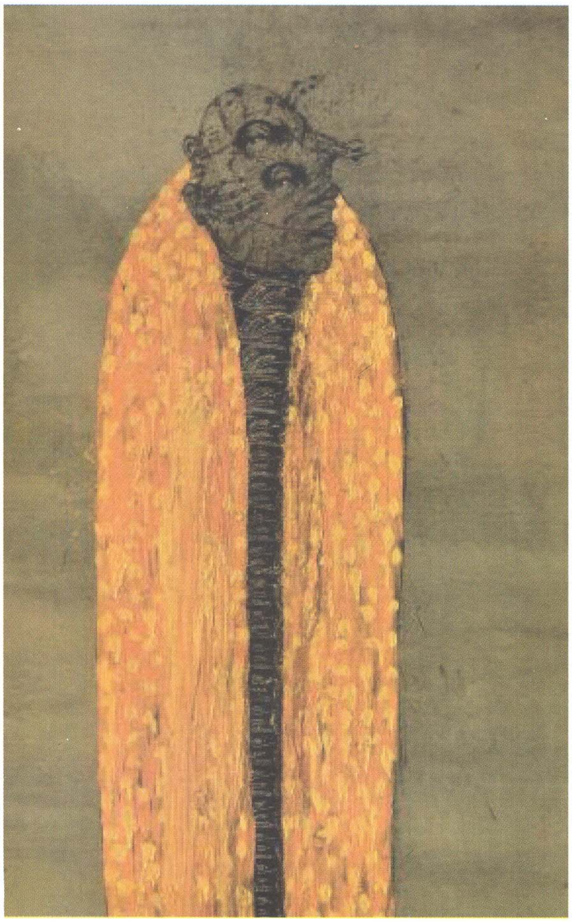


من جهة ثانية قوة جديدة تتجاوز قوة الإنسان المعهودة) .

إن هامش الحرية الذي يحدّده (آدم) لشخوصه يكاد يكون معدوماً، من حالة السُبات والصمت الذي يخيّم على معظم أرجاء اللوحة، رغم احتفائها بالجماليات البصرية من نشوة اللون وغزارة الضوء على الداكن من المساحة الرحبة المتوضعة في خلفية مشاهده المأسوية عموماً .

إن تلك المعادلة المتناقضة بين الداخل والخارج على سطح العمل يصيغها الفنان بعناية وقصداً منه للإشارة ربما إلى متناقضاته هو أولاً، والتي تبدأ من حياته الخاصة بين





مرحلة البداوة التي شبّ عليها، والحياة اليوم التي أصبح يقرر هو طعمها ولونها ورائحتها بمزاجه وعلى هواه، مقتنّاً من صداقاته، ومشيراً بحب إلى الأشخاص الذين يعتبرهم مثله في الفن والحياة، وهو نزق أيضاً في اختارياته للألوان التي يفرش فيها المساحات الكبيرة التي تحتضن أشكاله النصف آدمية أو الحيوانية المؤنسَنة، بحيث يجمع فيها بمهارة كل التضادات ويولّفها بخبرة وذائقة بصرية عالية، لتبدو بالنتيجة في أحسن حال من الاتفاق والتناغم على سطح غالباً ما ينتهي دسماً باللون وغنياً بالجماليات، يحدّد بتكراره مربعات آسرة من الحزن على أمل مؤجّل إلى إشعار أخر بزمن أقل بشاعة .

في لوحات سبهان آدم التي تنتشي باللون وتألّقه، تظهر واضحة جماليات الغرافيك من حساسية الخطوط التي تساهم في مثل هكذا أعمال في تضييق المسافة بين داخلية شخوصه وما هم عليه، وبين الخارج وما يظهرونه من تعبير صارخ، تروي تلك التفاصيل الدقيقة لتشابك تلك الخيوط أو الخطوط حكاية هؤلاء الأشخاص بصدق وتكثيف شديدين، لما تحمل من مشاعر وأمنيات يضفي الأسود عليها كثيراً من الصدق، الذي غالباً ما يكون معبّراً أكثر عن الحالة التي أراد تجسيدها الفنان في تلك اللحظة من الاشتغال والانشغال أو الانفعال .

* * *

سَبهان آدم

مواليد الحسكة العام 1972.

تعلّم الفن متأخراً بالممارسة والاطلاع ومن باب الاكتشاف، بعد محاولات في كتابة الشعر الحديث .

بدأ الرسم في سن السابعة عشر، وقدّم مجموعة معارض فردية في سورية .

سافر منتصف التسعينات إلى باريس ليعرض هناك قبل أن يعرفه الكثير من المهتمين بالفن في سوريا .

قدم أكثر من أربعين معرضاً فردياً في العالم (بومباي - جنيف - طوكيو - نيويورك - بروكسل - لندن - باريس - مدريد - عمّان - روما - تونس - القاهرة - بيروت - ودمشق)



قراءة في تجربة رائد التشكيل الأردني..

مهنا الدرة!!..

غازي أنعيم *

تعد تجربة الفنان " مهنا الدرة " واحدة من التجارب البارزة والرائدة في ملامحها داخل إطار حركة الفن التشكيلي الأردني بشكل خاص، والعربي والعالمي بشكل عام، وهو صاحب " البداية الذاتية الخلاقة " في إضاءة شعلة فن الرسم والتلوين في الأردن منذ منتصف القرن الماضي حتى يومنا هذا.

كما يعتبر الفنان الدرة من الفنانين الذين تركوا بصماتهم الواضحة على الفن التشكيلي الأردني من خلال مساهماته في إيقاظ حس المتلقي للتيارات الجمالية الحديثة، النابعة من البيئة الاجتماعية والثقافية المحلية، وهذا واضح في تأثيره على الفنانين الذين تأثروا وساروا على نهجه واتجهوا إلى التجريد حتى يتمكنوا من التعبير الحر خارج القيود، رغبة في التنويع والتجريب، وأصبحوا يولون أهمية متزايدة لوسائل الإنجاز وتقنيات التكوين.

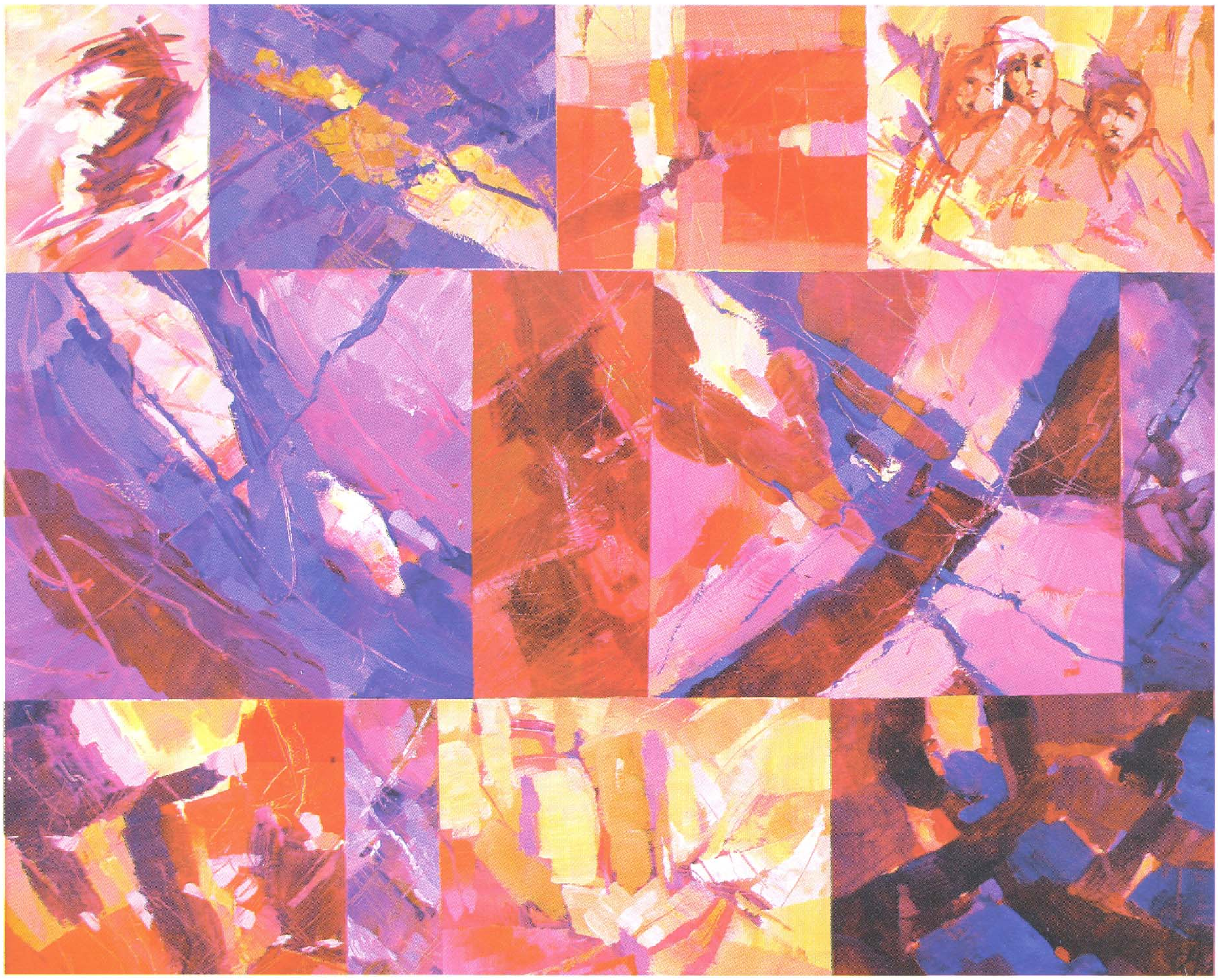
وعلى الرغم مما قدّم لنا هذا الفنان الكبير عبر مسيرته الفنية، والشهرة الكبيرة التي يتمتع بها كرائد لحركة الفن التشكيلي الأردني، فإنه لم ينل الاهتمام الكافي من قبل الباحثين، فنحن لم نشاهد دراسة متكاملة، ولم نر بحثاً علمياً عن تجربته الفنية، رغم أنه نال شهرة واسعة في كل أنحاء الوطن العربي، وفي كثير من البلدان الأجنبية، ولوحاته موزعة في العديد من المتاحف والمؤسسات الخاصة والعامة ولدى عدد كبير من الأفراد في كل مكان وفي شتى بقاع الدنيا.

ولد الفنان مهنا الدرة في عمان سنة 1938 م، لوالد من أصل لبناني التجأ إلى عمان هارباً من بطش الفرنسيين، وبعد عامين اتجهت عائلته إلى مدينة الكرك، حيث عمل والده مديراً لمدرستها الثانوية، وفيها عاش مهنا الدرة طفولته المبكرة من سنة 1940 ـ 1944 م.

قبل التحاقه بأكاديمية روما للفنون الجميلة سنة 1954 م، ذهب لدراسة اللغة في (بيروجيا Perugia)، متسلحاً بالخبرة والممارسة والمعرفة التامة بأصول الفن وقواعده، وبعد التحاقه بالأكاديمية في روما، قضى الساعات الطوال كل مرة يلم فيها بالمدينة الساحرة، أمام الإبداعات المتجددة للفنانين المعاصرين، وفي روما تعرّف أيضاً على آثار كبار المعلمين القدماء وأساتذة عصر النهضة في متاحف ايطاليا وكنائسها، وعلى الجمال المعماري لمدينة روما، واستطاع في السنة الدراسية الأولى من التحاقه بأكاديمية روما رسم لوحات فنية متأثرة بخطوط الفنان (ليوناردو دافنتشي)، وبأنوار رامبرانت.

وأثناء سنوات الدراسة كانت مشاركاته الفكرية والثقافية واسعة، فأضرمت في قلبه وفي عقله الشعلة المقدسة، التي تضئ

* ناقد تشكيلي، رئيس رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين.



صدر كل أردني مهاجر إلى ثقافة أكثر تقدما، سرعان ما مضى على هديها، ممتلئا برغبة التطور إلى الأفضل مما لديه فاختلط في الفكر الأوروبي دون أن تتغلب صراعات المدارس الفنية على فطرته التي بقيت محتفظة بجوهرها العربي الأصيل، وكانت تلك المشاركات من أكثر العوامل المؤثرة في تبلور شخصيته الفنية المستقلة، التي ساهمت في تحرره من القوالب الكلاسيكية، فنضج أسلوبه الفني، وحلّق في الآفاق الرحبة.

" وقد مثلت الرحلة إلى روما والدراسة فيها، مرحلة استقصاء وبحث لتمثل جو الصحراء، الذي استقى أعماله الأولى منه، وحاول أن ينقله حرفياً. ولهذا شكلت روما، منتجع ضياع بين عوالم الألوان والخطوط في مدينة الفن " . (1)

في سنة 1958 تخرج " مهنا الدرة " في أكاديمية الفنون، وبعد سنة عاد من روما إلى عمان، وكانت عودته بداية لتجذير أسلوبه الشخصي القادر على ترجمة عوالمه الداخلية، في هذه المرحلة رسم عدة لوحات تمثل (مشاهد من مدينة عمان) امتزج فيها، العالم الداخلي المخزون، بالمكان، وعن طريق إعادة صياغة المكان، عبّر عن عالمه التجريدي الخاص، ولكن التجريد لم يبلغ درجة مطلقة في بعده عن الواقع، ولم يتحرر كلياً من الموجودات، لأن الفاعلية اللونية كان مصدرها بيوت عمان، التي أخذت شكل مساحات من خلال اللمسة اللونية الفنية، ضمن إطار يمثل الفراغ. ويمكن القول أن مجموعة الأعمال التي أنجزها الدرة عن مدينة عمان، من أجمل ما جادت به ريشته مما جعل من هذه الأعمال قصيدة حب لعمان.

أما بالنسبة لبورتريهات هذه المرحلة، التي تمثل أعماله الأولى، فقد اهتم باللون والنور وتأثيراتهما المختلفة، ويبدو أسلوب المعالجة لها أقرب للواقعية من التعبيرية حيث اعتمد


Sidi Bou Said 1982



الفنان في رسمها سواء بالحبر الصيني أو بالألوان الزيتية على بناء الأشكال مستخدماً تباين البقع المظلمة.

أصالة التفكير

لم تنقطع مفاجآت الفنان مهنا الدرة في المراحل التالية.. فقد ظل في الفترة من (1970 - 1980) ، حريصاً على المعنى في أعماله التي تفصح عن إحساسه الناضج بالقيم الفنية، والإدراك المبكر للمضامين الفلسفية الجادة، في هذه الفترة ساهم الدرة في إثراء الحركة التشكيلية في الأردن بما يمتلك من خبرات واسعة، وكان محترفه الخاص في جبل عمان، مكاناً لالتقاء الفنانين والفنانات، وموئلاً لتدريب نخبة من الشباب الموهوبين على أسرار اللون والرسم .

ونحن ندرس هذا الجانب المهم من حياة الفنان مهنا الدرة، وأثره على طلابه، ندرك، أن الدرة، استطاع أن يؤثر في غيره من الفنانين، ويسحرهم بحب فن الرسم، وأن مهارته " الدرة " لعبت دوراً مهماً في طلابه، الذين عرفت أسماؤهم فيما بعد كفنانين لامعين في الأردن.

إذا أردنا الدخول إلى عالم الفنان مهنا الدرة الحقيقي، فعلينا أن ندخله من باب تلك اللحظة الفارقة (الحرية الكاملة) التي وضعته على بدايات " التجريد " تلك اللحظة التي بدأت تُعبِّر فيها أعماله عن الهوية المحلية كموقف وخطاب أستطيقي موجه إلى الروح والوجدان والمشاعر والأحاسيس المطلقة، حيث يثير ذلك الخطاب في المتلقي متعة روحية ذات نكهة شرقية، تنضح بإيقاعات تُشبه التسابيح، كلما أطال المتلقي التأمل حلّقت روحه في عالم المتعة المنزهة عن الغرض، وتبدأ اللوحات في الكشف عن أسرار جمالياتها التي تجمع في توافق مدهش بين التجريد والعناصر المقروءة كأنها تروي قصص ومذاق جمال اكتسبه الفنان من أيام الطفولة في عمان والكرك والتجوال في أرجائها، قبل أن تطأ قدماه أرض إيطاليا حين ذهب إلى روما للدراسة في أكاديمية الفنون.

وبعد تخرجه مضى بأسلوبه الذي يبحث فيه عن صيغ تشكيلية جديدة، تعبر عن هويته، المستمدة من ثقافته وخبرته المتنوعة المصادر، ومكونات شخصيته المكتسبة من تنقله بالعديد من دول العالم كدبلوماسي واختلاطه بالهويات المحلية لمختلف البلدان، وعلاقاته الثقافية المتسعة التي تؤثر سلباً في





بصمة الهوية المحلية، الأمر الذي يضفي على إبداعه اللاشكلي شيئاً من العولمة.

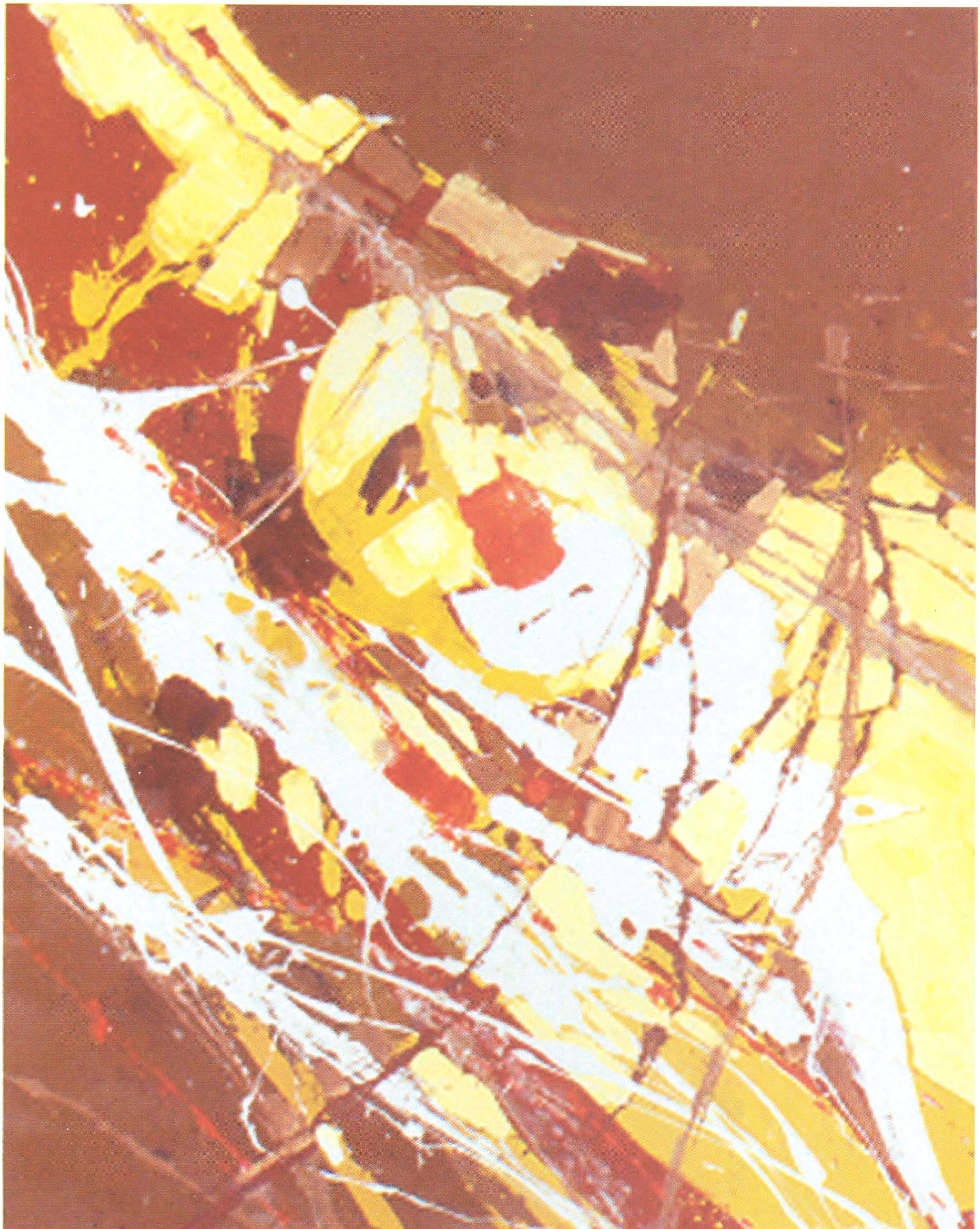
إن تطور فن مهنا الدرة في فترة الستينيات يمثل نقطة صراع مضن وشاق مع الشكل والمعنى، بحثاً عن الحقيقة القصوى الكامنة وراء العالم المرئي، حيث ينبع إلهامه من اعتقاد قوي بأن وراء كل الظواهر المتغيرة حقيقة واحدة غير متغيرة، وأن مهمة الفنان أن يكتشف هذه الحقيقة.

ويتمثل التقصي عن الحقيقة عند مهنا الدرة في التحول المستمر من أسلوب إلى أسلوب، فمن " واقعيته التعبيرية المبكرة " في بورتريهاته التي ما زالت مستمرة والتي تجلى فيها دقة ملاحظته وحبه للون واهتمامه الكبير بالشكل الإنساني، إلى الرغبة في التبسيط الذي بدأ به " مهنا الدرة " وأوصله في النهاية إلى " التجريد ".

وبما أن الفنان إنسان لا يستطيع أن يتعدى الواقع، فإنه يعود إلى التعبير عن الوجود المرئي تعبيراً تجريدياً، فنجد في أعماله الأولى التي تناول فيها بيوت مدينة عمان أنفاس الواقع دون أن نجد أمامنا الواقع ذاته، وهنا نجح الدرة في أن يستخلص من الرؤية الواقعية قيماً خاصة بالنسبة للخط واللون والتكوين، فاتجهت خطوطه إلى الانسيابية والتبسيط، واتسمت بطابع شرقي في مبناها ومعناها، مع الاحتفاظ بالأساسيات في الشكل.

وهنا يتأكد الأسلوب الذاتي الذي تكمن فيه قدرة الفنان لا على النسخ والمحاكاة، بل التميز وإعطاء قيمة للزمن.

أما ألوانه فيمكن نقول بأنها مختصرة وقاتمة، ظهرت على مسطح لوحاته في هارمونية زرقاء تعتبر إثراء لأبجدية مهنا الدرة اللونية، وتتفق هذه الهارمونية الزرقاء بدرجاتها مع الموضوع الذي يعالجه، كما في لوحات بيوت عمان، التي توحي بوفرة لونية





وبإحساس من الرشاقة والتغني بجمال المدينة العامرة بأنفاس البشر الذين يسكنون كل شبر فيها، وإن لم يظهروا في اللوحات.

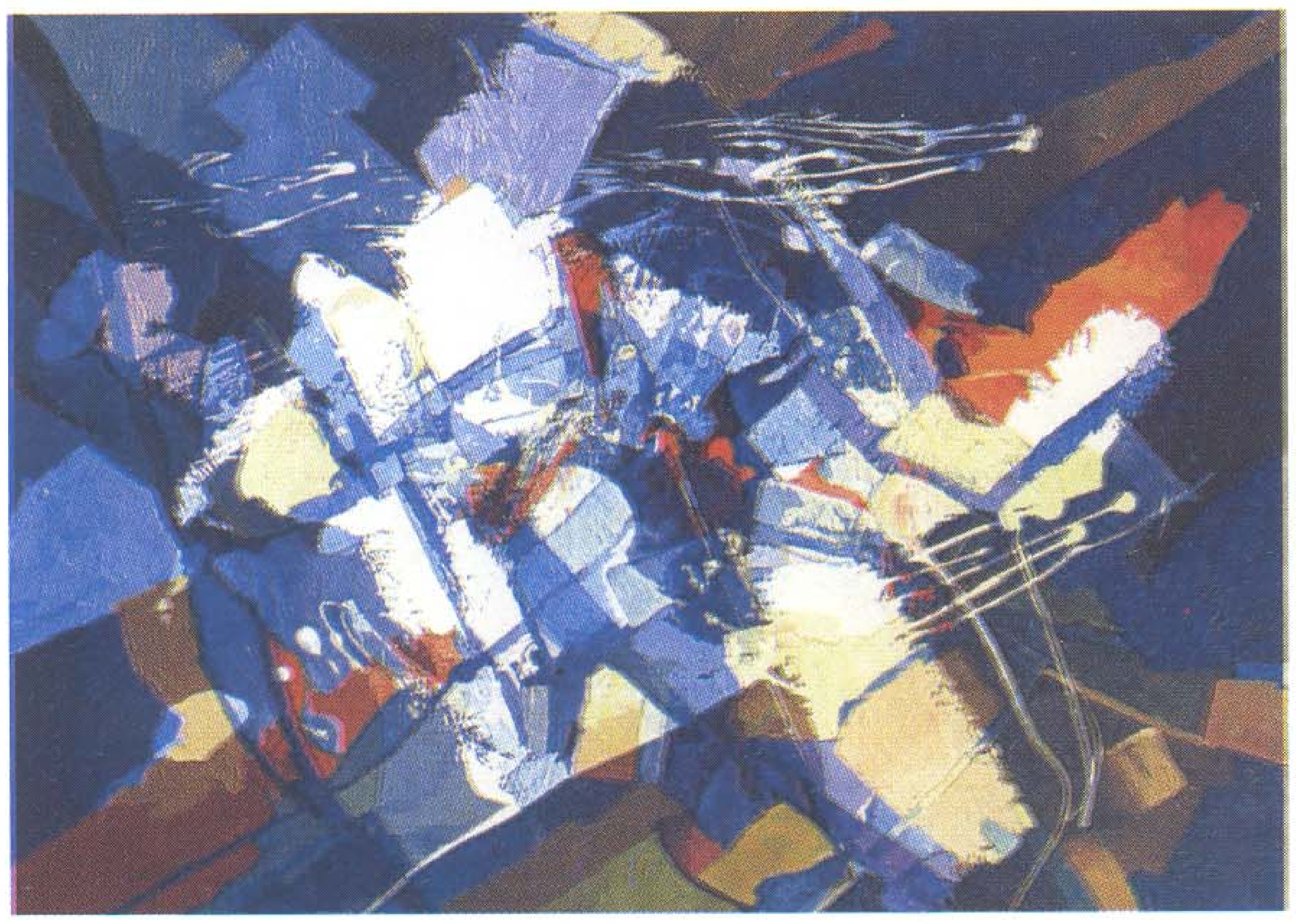
الحس والبناء المنسجم

في لوحات هذه المرحلة، عمل " الدرة " على توحيد تجربة الحس والبناء المنسجم، مستعيراً من الفن التجريدي، الأشكال والطرق، لكي يطبقها على عناصره، وهي من وحي واقع محدد في حياته، لأنها تثبيت لرؤى اختزنت في داخله، تعود على شكل مساحات لونية شبه هندسية تؤول بيوتاً - بنوافذها وأبوابها وعتباتها. وجدراناً وأشجاراً، وسماء، وزقاق عمّانية يتهادى فيه شعاع راقص.

توحي أغلب اللوحات المصورة عن مدينة عمان الملتصقة ببعضها بعضاً، بأنها تدور في جو الليل، وتنبع من الظلام المحيط بها، حيث يأتي النور من الأمام، كترديد لأغنية الصمت الحافل بالهمسات، مثل سماء الليل المرصعة بالنجوم التي لا تحصى، فالبيوت وما يحيط بها من عناصر تتميز في الليل بمهابة لا تقاوم، وتزداد عظمتها وشموخها كثيراً، بل أن العتمة تضخم الرؤى. وأول ما يستوقفنا في تلك اللوحات هو الطابع السكوني المخيم عليها، لذلك يمكن تسميتها - بالموسيقى الكلاسيكية - " بالليليات ".

ورويداً رويداً غابت البيوت وأبوابها وسائر تركيباتها ولم يعد لها وجود في اللوحة، بعد ذلك نمّى مهنا الدرة، في مرحلته هذه، وببطء، تصورات جمالية جديدة، وخاض تجارب فتحت له مسارات... بعدما أوصل مقاصده الفنية في الموضوع اللاشكلي، على نحو يستشف منه فكرة العودة إلى البسيط والأولي: من الحجم إلى السطح، من الشكل إلى الخط، تم فيها توظيف ما ذكر إلى جانب الشعر والبناء السيمفوني للموسيقى، والتكوين الفني المرئي في منظومة إبداعية، تضمن اندماج الأجزاء في الكل، مع استثمار حضورها وحضور الخطوط والألوان





والموسيقى في خلق طرح إبداعي يثير الدهشة والإعجاب، وقد يصل بنا إلى حد الاهتزاز طرباً في بعض الأحيان، ويحقق الفنان في هذه الغنائية صيغة شعرية أخاذة في صناعة مشهد الرسم.

والذي يثير الإعجاب حقاً في العمل الفني ليس الخطوط والألوان والموسيقى وتوافقها فحسب، بل " إيماءاتها إلى المجهول ".

وطريقة التنفيذ هنا لا يحاكي فيها ما سبق، بل يجرب في اللحظة التي يتحول التجريب فيها إلى خبرة متراكمة في المكان الذي اختمرت فيه عجينة التكوين، ولذا فأصل فن " مهنا الدرة " هو بحث تأملي في أدائه، وليس في مواضيعه، أو ما ينتمي إليه فكريا.

لا يكرر الفنان مهنا أفكاره السابقة، بل يعيد صياغتها كلما استدعت الحالة الفنية ذلك، ويمكن تبين ملامح الصياغة من خلال ذلك التلخيص اللوني المعبر الذي أخذ يشمل المساحات، ويزيد من وضوح المسطحات، ويختزل بالتالي كل أثر لوجود أي نوع من التفاصيل، أما الخطوط فكانت أكبر العناصر التشكيلية تأثراً بهذا التغير، فلأول مرة تظهر في لوحات الدرة بعد منتصف الثمانينات خطوط في مثل حدة وصرامة وقوة وعنف هذه الخطوط، حتى تلك التي كان يستخدم فيها الكشط...

ولأن الكون لا أبعاد له، فإن " الدرة " يصور رؤاه على الدوام دون أن تكون ثمة أرض يقف عليها ويحرك فرشاته على اللوحة في كل الاتجاهات، لتغدو أكثر ملائمة لتجسيد إحساسه بعنف الحركة، لأن الكون متحرك لا نهائي... والخلق عنده خبرة لممارسة الوجود المرئي بالبصيرة، وثقافة تختلط فيها كل الألوان. ولحظة تحويل ما هو متخيل عنده إلى تكوين وخطوط وكتل، ومساحات، ونسيج، وأشكال هندسية، حيث الحقول اللونية عنده هي العوالم الذوقية، منقول في الحال من البصرية إلى المساحة التي يمتطي عليها التكوين سواء كان هادئاً متناسقاً أو ذو حركة، لأن الحركة هي العامل الذي يتحكم في الشكل والمساحة، وهي على حد قول " كاندنيسكي " (1886 - 1944): " جوهر روحي كامن خلف الحياة كلها ".

تمثل الحركة جوهر الكون، وومضة ضوء، وتمثل اللحظة التي تبقى اللوحة فيها منفتحة على ذاتها، أي أن الفن يشعرك بحاجة دائمة لتأكيد ذاتك، ومن يتابع مهنا الدرة على مدى تاريخه الفني يجد أنه اختط طريقه، واختار بما يربط فرشاته وألوانه، اختار ما هدته إليه تجربته الذاتية في الفن، هذا الذي اختاره اتفق في النهاية بالموقف المعاصر، وبروح العصر.

والفنان " مهنا الدرة " لا يلبث أن يعيش في حالة حتى نجده في حالة أخرى أكثر تحرراً.. ففي مرحلة التسعينيات بدأ يبحث عن الجديد والمختلف، وكأنه يريد أن يعود إلى تلك الأيام البعيدة في الصبا الباكر، إلى درس (الكولاج)، القص والتلصيق، عندما كان يقص صوراً وشخصيات ومشاهد، ويعيد لصقها وتركيبها في نسق جديد، ولعله ما زال أسيراً عن طواعية لهذه الغواية التشكيلية، وصناعة ما هو قريب الصلة بذلك كله وعندما وجد نفسه أنه مفتون بالقماش، أنساق وراء غواية الكولاج القماشي - أو إعادته - فصنع مجموعة من اللوحات عرضت في آخر أعوام القرن العشرين، بالرغم أن القماش (الكولاج) أصبح استخدامه شائعاً عند بعض الفنانين في فترة من الفترات إلا أن الدرة وظفه في أعماله بحس مختلف يظهر تعاطفاً تجاه تلك الخامة، فالفنان يستطيع أن يكتشف أشياء كثيرة في الخامة حتى وإن تعامل معها كثيرون، وهذه التجربة تعتبر استجابة لا تقاوم لحافز روحي وعقلي وحسي معاً.. لأنها







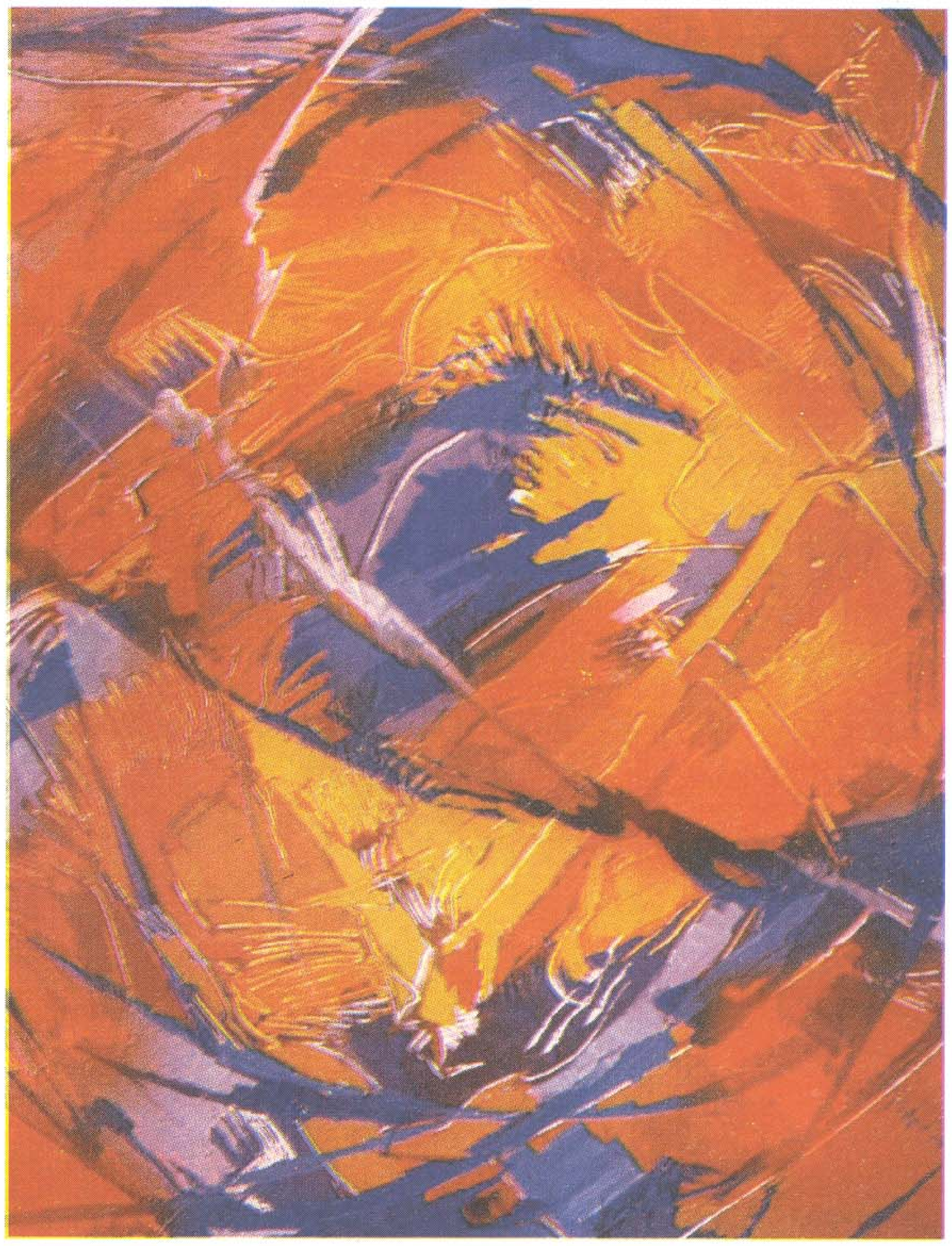
ربطت تكوين اللوحة بعالم ذاتي، وقدّمت رؤية جديدة، أراد مهنا الدرة من خلالها تأسيس خيال مغاير وعلاقات من نوع خاص ما بين الأشكال والمساحات، ما بين الهندسي والعضوي في سبيل الوصول إلى جوهر الأشياء من الداخل للتعبير عن الطاقة الذهنية والنفسية والروحية.

إن لوحة الدرة المشغولة بكولاج القماش، لوحة تجريدية تغافل التجريد، تضع حجماً "شريط من القماش وثناياه" يخفي قطعة قماش بشكل أفقي مائل، أو مساحة لونية أفقية مختبئة تقطعها قطعة قماش أخرى، وتبزغ الأشكال أو تتوارى، تتأكد أو تغيب خلف قماش الظل الشفيف، إنها جدلية بين تجريد وواقع، بين سكون وحركة، بين خط ولون، بين مربع ومستطيل، بين ضربة لونية طولية وأخرى اعتراضية مائلة.

فإلقاء نظرة عابرة على المساحات اللونية المائلة والمتقاطعة، قد يدل على احتفال بالمدى المفتوح، الذي يغطي بدرجاته مسطح اللوحة، تلك الدرجات اللونية التي تتحرك من موضع أو في نعومة بالغة، حيث يشرق لون، ليغيب لون آخر في انحناء طبيعي انسيابي، ألوان تتحمل شفافية بعضها، وامتدادات لونية تتراوح ما بين الألوان الباردة والألوان الحارة أو ما بين أزرق وأصفر، تتحدى المزج المنطقي فتزيد اللون احمراراً بالتقاء البرتقالي بالأصفر، أو التقاء الأزرق بالأبيض، يتتالى فيها لون البحر الميت فوق رطوبة خليج العقبة وراء بعثرة الصحراء.

أما بالنسبة للخط فهو ديناميكي، ويؤكد على فلسفته في رؤية الأشياء من خلال خطوطه المتحركة في اتجاهات مختلفة، وخطوطه سواء كانت مستقيمة، متعامدة، منكسرة متداخلة... تفاجئ، تعترض لوناً، تؤطر لوناً آخر، تكمل لوناً، أو تحتل مكان لون، ولكن يترافق هذا الخط دوماً مع مساحات، يؤطرها أو يقطعها.

وفي نهاية التسعينيات راح الفنان يخلق من ألوانه المنتشرة برذاذها على امتداد مسطح اللوحة، عالماً فريداً ومؤثراً، بإيقاعاته المتواترة، ومن التأمل الدقيق، يتكشف مدى غنى تنوعه الداخلي، فأحياناً تطالعنا تكوينات بالغة الهدوء والرقة والكمال، بطريقة تداخلت فيها أمامية التكوين بخلفيته إلى حد يصعب فصلهما عن بعض، وتصبح عناصر البناء في اللوحات ذات الأشكال الهندسية أكثر تحرراً في طريقة تواجدها بالتكوين، فليس هناك ما يمنع، مثلاً، أن تتداخل مساحة تمثل شكل هندسي - مستطيل أو مربع - بمساحات مختلفة سواء بالطول





أو العرض في مقدمة الخلفية، طالما كانت التجربة الوجدانية التي يسعى الفنان لتجسيدها تقتضي ذلك.

لوحات هذه المرحلة تم معالجتها بشكل متحرر من كل القيود، فجاءت مستقرة ومتوازنة، وهكذا تستقل اللوحة عند الفنان مهنا الدرة الذي حاول أن يكشف الطاقة البصرية، وأن يوجد في لوحة واحدة الإمكانيات المتعددة المتاحة للرؤية، وهذا ما يمكن أن يوضح أن الفنان لا يقول في لوحاته ما يراه، وإنما ما يعرف انه موجود بالفعل.

أخيراً شكّل مهنا الدرة ظاهرة في حياتنا الفنية بدأت فيه للفنون منذ منتصف القرن الماضي ملامح تشكلت من روحه وارتبطت بصدق زمانه، وأضفت على ملامح اللوحة شاعرية وغناء.. ستظل آثارها حية في النفس والذاكرة.

* * *

المصادر والمراجع:

[1] مجلة فنون عربية: بلند الحيدري، العدد 7، 1982، ص142.

1 ـ العطار، مختار: رواد الفن وطليعة التنوير في مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلي، ج1، 1996، بتصرف.

2 ـ أبو غازي، بدر الدين: رواد الفن التشكيلي: مكتبة الفنون التشكيلية(13)، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة (ب. ت).

3 ـ العطار، مختار: الفنون الجميلة بين المتعة والمنفعة، دراسات في نقد الفنون الجميلة ـ 7 ـ الهيئة العامة للكتاب بالتعاون مع الجمعية المصرية للنقاد، 1994 م.

4 ـ لغة الفن التشكيلي: ف. كوستين، ف. يوماتوف، ترجمة: برهان شاوي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام ـ الشارقة، ط 1، 1997 م.

5 ـ الشريف، طارق: فاتح المدرس، فن حديث... بروح تعبيرية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، أعلام الفن التشكيلي (3)، 1991 م.



الأمية البصرية !!..

إشكالية تلقي الحداثة..

في الفن التشكيلي العربي؟؟..

■ معاشو قرور*

1- التلقي و محدودية الاستجابة :

1.1 قراءة الأثر الفني كنسق مفتوح : لم تقتصر شمولية الحساسية الجمالية على الاشتغال خارج نمطية المنطوقات اليومية، و ما يعتمل داخلها من إحداثيات، بل عمدت إلى توريط المخيلة الفنية، وجرّها إلى تخوم المكاشفة البصرية، باستقطار اشتغالاتها، المنزاحة عن اللغة وآلياتها التعبيرية، وتحديداً تاريخ الأفكار، والمسارات السياقية للمعرفة النصية. ذلك أن الرسم جهاز من المفاهيم الأيقونية ، تُمارس رحلتها الاستكشافية ، وتُعمل معولها الأركيولوجي في التنقيب عن المغيب من المشاهد البصرية .

و لئن كانت لهذا المسار علاماته وإشارياته التشكيلية، « فإن المحرك الجوهري للمبدع الحديث هو تفكيك النسق، كل أشكال النسق، والخروج من الدوائر التي رسمها الآخرون » [1] و استباق النزعة الذرية في مجابهتها لشمولية النزعة الكلية، فإن « النسق يبقى قابلاً للتحول فهو إما أن يكون معطى أولياً كما تزعم البنوية الصورية ، و إما يحدد الوعي الجمعي كما تنشد ذلك البنوية التكوينية ، وإما أن يُسهم القارئ أو المتلقي في بنائه و تشييده و هو جوهر نظرية القراءة وجمالية التلقي » ، [2] تمهيداً للدخول في عملية استحداثات تركيبية معقدة « تتصرف كفعل شمولي، كلي، في مضمونه وتكوينه، وتأخذ في اعتبارها المعطيات والمضامين الحداثية للثقافات البصرية في أوسع مجالاتها لتأتينا بفعل كلي مفتوح يعبر عن مواجهة الإنسان لأشياء العالم ، وتناقضاته، ورغبته المتحركة في إنتاج جمالية جديدة» [3] تستدعي قراءة الأثر المفتوحL'oeuvre Ouverte بتعبير أمبرتو إيكو Umberto Eco كعلامة،

*أستاذ في جامعة ابن خلدون، الجزائر.



جوهو كورن.



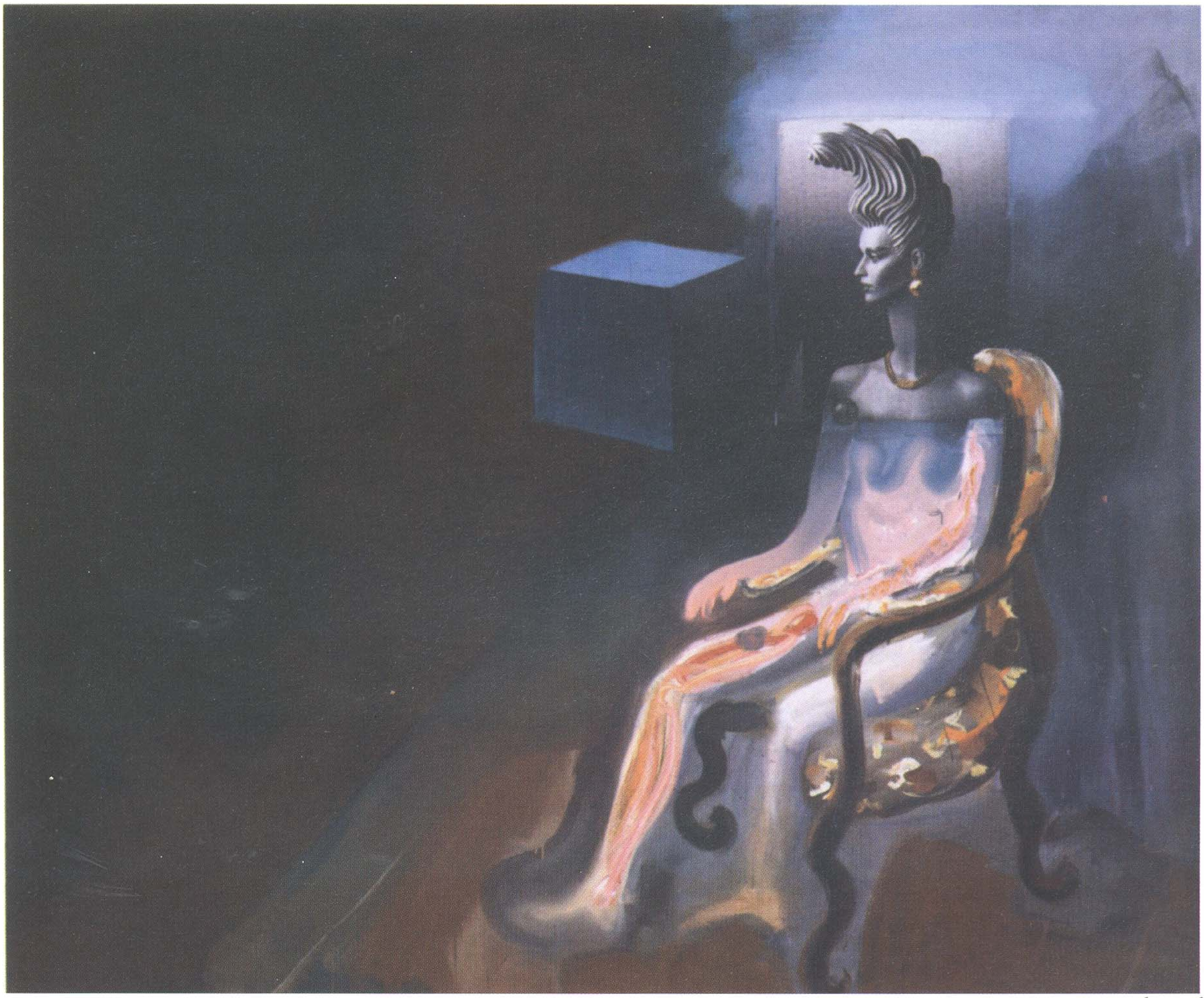
بول مكارثي.



ماريك.

أو نظام كلامي على اعتبار أن «كل عمل فني يظل مفتوحا ومنفتحا مادام عملاً فنياً ، أي مادام مؤثراً وفاعلاً. وهذا الكلام ينطبق على كل الأعمال الفنية أيّا يكن نوعها (أدب، فن تشكيلي، موسيقى... إلخ)»[4] وثمة أيضا علامات تعتمد الخبرة البشرية لتحل محلّ الأشياء الغائية العارفة كـ « نوع من الكشف التلقائي الذي يأتي من تراكم المعطيات. فالمعرفة هي نقطة الالتقاء بين الذات (آفاقها) والعالم. الحياة (بكل آفاقه)»[5] سواء أكان إعلاء لشعرية العمل الفني المفتوح على شبكة من العلاقات الإدراكية المضاعفة، أو تحريراً للذائقة البصرية من سطوة المفردة التشكيلية.

إن مسألة إدراك أن الجميل هو الذي يحرّرنا من سطوة المباهج على نحو كلي، في غياب مدوّنة المتصورات السابقة، فإن فيكتور شكلوفسكي V.Chklovski أحد منظري الجناح الإستيطيقي في المدرسة الشكلية يذهب في معالجته للمقولة السائرة: «الفن تفكير في صُوَر» إلى ترشيد الطاقة الفنية، أوبما يسمى «الإقتصاد في الجهد الذهني » كطريقة تسمح بتوليد الشعور الجمالي، مستثمراً أدوات التعامل مع الفن ومناهجه بنفس التكنيك الذي نظر فيه بوتبني potebnya من أن «العلاقة بين الصورة وما توضحه هي : أ) الصورة



ألبرت أويهيلن.

محمول معين predicate لمتغير- أهي الوسيلة اللامتغيرة لالتقاط ما يدرك كمتغير. ب) الصورة أوضح و أبسط مما تشير إليه »[6] والملاحظ أن مثل هذا التقنين يبدو منطقياً حيال الاقتصاد في الطاقة الإبداعية وتكثيفها بمعنى أن :(الصورة =الرمز). ولكن غزو الفنية Technicité إلى أثر ما – حسب التقنيات الخاصة به – تتأتى وضوح فنّيتها فيؤ من موقع تلقيها .

وتحديداً ما علاقة الجماليات وتجلياتها بانفتاح الأثر الفني في تخصيب القراءة البصرية؟ لاسيما وأن محدودية التلقي لاتستجيب لشبكة العلاقات المتضافرة في تكوين الأثر الفني، « فالعمل الفني المفتوح يشجع أفعال الإختيار الواعي لدى المتلقي » [7] ، وهذا الاختيار ينهج عادة سبيل توليد الدلالة المرجعية في إخصاب ملكة التلقي «حيث تركز جماليات الفن الحديث على إشراك المتلقي في «صنع» العمل الفني نفسه، أي أن يصبح المتلقي مبدعا، لا مجرّد مستهلك «للسلعة الفنية»[8]، وهي إحدى متصورات علم الجمال الفينومينولوجي إزاء التلقي بوصفه خبرة جمالية.

إن مجال الإدراكات الحقيقية للمتلقي الذي طالما ساورته الشكوك حول التباس الإحتمالات بين «التوقع» و «اللاتوقع»، والمراوحة بين ثنائية الثبات والتحول ، لم يسهم في بلورة الحلول الناجعة، و تحديد الإجابات لكثير من المفاهيم، وبالتالي فإن هاجس الانفتاح

يأخذ سبيل المغايرة ، إذ سرعان ما يتحول إلى المصب الذي نبع منه، وهو حال كثير من الأطروحات التي لم يتوافر لها عنصر الثراء (الخبرة الجمالية) والمساءلة (التلقي البصري) للانفلات من قبضة الانغلاق ، بوصف الحدود الممكنة للقراءة «تحتمل أكثر من معنى و دلالة : إنها مفتوحة على كل ممكنات المعنى في كل الأوساط والبيئات التي يتاح فيها انتشار هذا العمل» [9] أثناء ممارسة هذه المتصورات التي شيدتها نظرية التلقي ، و التي استثمرتها مدرسة كونستانس الألمانية مع روبرت هانس ياوسR.H.Jauss - تأليب القراءة البصرية أمام ضراوة محدودية استجابة التلقي.

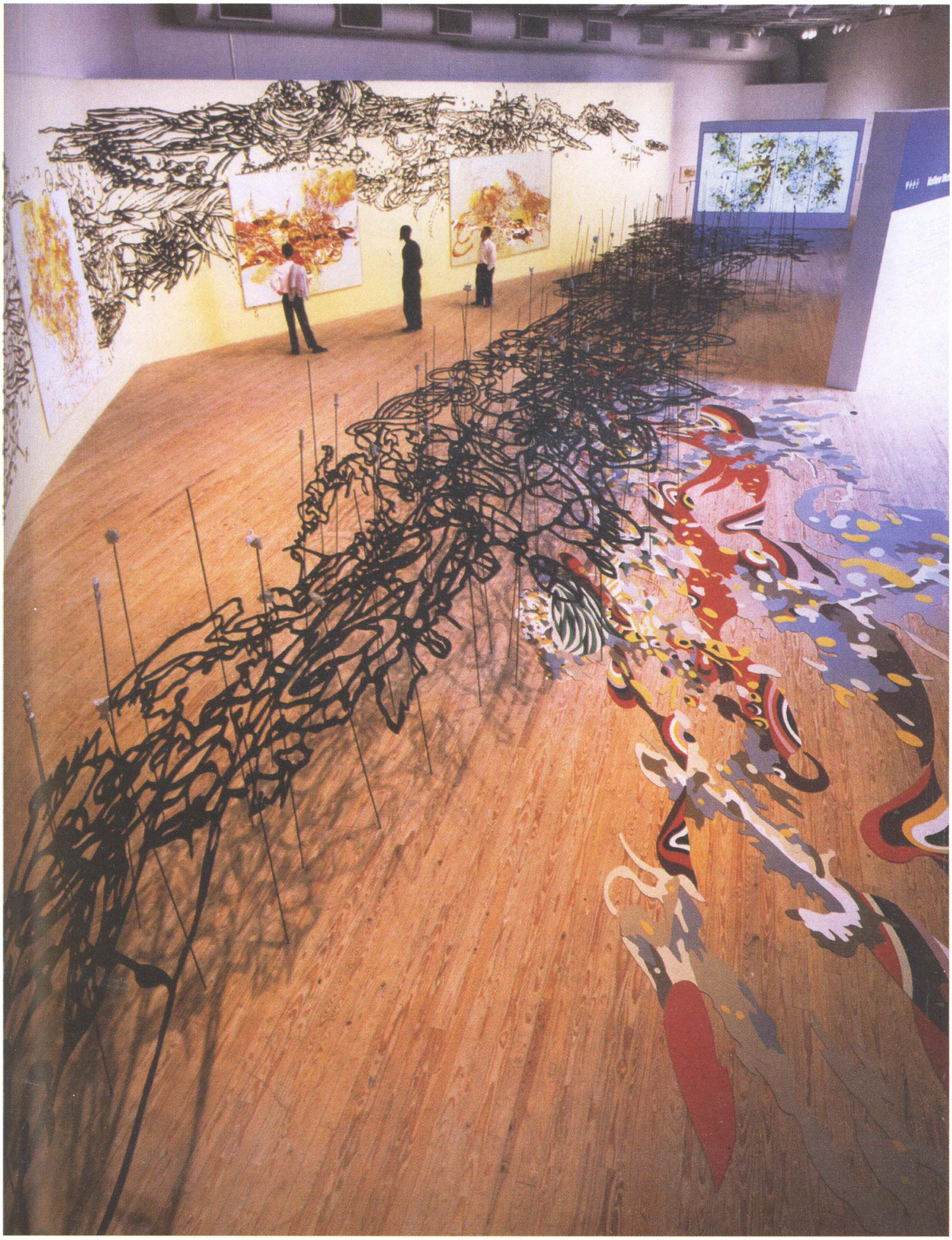
ذلك أن سؤال الحدود القائمة هو المضمار الذي تنتبذ فيه الوقائع الجمالية رهانات الحداثة، لأنه «ما صحّت المعرفة لمحدود قط ولا لمعدود ولا لمجهود ولا لمكدود »[10] على حد تعبير الحلاج في طواسينه ، وإن كان الحدّ في عرف الصوفية: « قول دال على ماهية الشيء » [11] فإن ارتكاز الأثر الفني المفتوح على امتياز القراءة البصرية يتعلق بمدى استجابة الرائي لفاعلية المرئي، وتجاوزه لنواميس المنع في الحيّز المشاهد ويؤكد على حدوث الشيء بعد تعطّل رؤيته في نطاق المرئيات.

إن هذه التحديدات لإنتاج المعنى في ظل المستويات المتعددة للتلقي لا تنفي المتصورات السابقة، ذلك «أن المسألة - هنا- تتعلق بهيمنة المعيار الفني القديم على جمالية النص الحداثي، مما أثر في طبيعةالتلقي، وفرض ذوقاً جديداً، وبلاغة أخرى، وبنى أفق انتظار جديد على أنقاض أفق انتظار سابق»[12]وإن صورة تحديد معوّقات التلقي تقتضي الاهتمام بثقافة العين، وتأمل خصائص الوقع الجمالي عليها، ومعاينة الارتباكات التي تحدث من جرّاء الاستجابة لها، دون تغليب السياقات الخارجية للأثر الفني.

2.1- جدلية قانون الشرح والتفسير:إذا كان اللون عنصراً دينامياً في تحديد سلالة اللغة التشكيلية، مثله مثل الفونيم الذي هو أساس تشذيب نواميس اللغة.فإن الحديث عن لغة الفن التشكيلي خصوصاً، والفنون البصرية بشكل عام، يكاد يكون متجاوزاً وفق ما أنجزته أنظمة العلامات، من حيث إخصابها لكثير من الحقول المعرفية في النطاق الأوسع للعلوم الإنسانية، فرولان بارت 1915]R.Barthes-198] يؤكد على الدعامة التشكيلية في تحليله البنوي للسرد ضمن مغامرته السيميولوجية، «حيث أن الحكي يمكن أن يدعم باللغة المزدوجة الشفوية منها و المكتوبة ، وبالصورة الثابتة وبالحركة والمزج المنتظم لهذه المواد. فهو خاص في الأسطورة والخرافة والقصة والأقصوصة والملحمة والتاريخ والتراجيديا والدراما والكوميديا والمسرحية الإيمائية واللوحة المرسومة(...) والزجاجيات والسينما، والهزليات، والحديث التافه والمحادثات»[13]، وجملة ما يثيرنا ونحن نتلمس هذه الفسيفساء. هو التركيز على ثنائية الازدواج بين لغة السماع (الشفوية) ولغة البصر (الكتابية)، في مماثلتها لقانون الشرح والتفسير، غير أن تحديده للأسيقة السردية للصورة الثابتة ، دون إغفال فاعلية المزج المنتظم و حركية المادة المشكلة ، هو أشبه بتكنيك الممارسة التشكيلية الذي استثمره أندري جيد في كتاباته بانتصاره لها على حساب قانون الشرح والتفسير في قوله: « إني لم أحاول أن أدافع أو أهاجم وإنما حاولت جهدي أن أتقن الرسم وأضيء جيداً معالم الصورة» [14] ومسألة التسليم بجدلية هذا القانون الذي تعزى إليه الخطابات النقدية التشكيلية، هو من جملة الإجراءات المساهمة في تثوير إشكالية التلقي ومحدودية الاستجابة، و إن عدّ مجرّد اجتراء لمتعة نصية/ كلامية على تأطيرات فنية.

إن الكفّ عن مساءلة الفنان عن معنى اللوحة، أو عن تلك المنظومات من التخطيطات سوف يحدّ من هيمنة مدونة الشرح والتفسير، وبفضل «المغامرة السيميولوجية» أمكننا مدارسة هذه الإيماءات الإشارية للحيّز اللوني، بعيداً عن سطوة التنظير الكلاسيكي للفن. و البحث - هنا- يجرنا إلى ضرورة التأكيد على اعتباطية العلامة اللونية كما هي عليه الحال في رمزية المعنى أو المدلول في ثنائية اللغة/الكلام.

وهو تحديداً ما تؤكد عليه السيميولوجيا لإخراج المنظومة التشكيلية من حقلها الوصفي، ومراهنتها على مدى فاعلية العلامة اللونية، وحضورها كأثر فني داخل التجميعات الخطية بعناصرها



ماثيو ريتش.

المتضادة، لا بشكلها الرمزي المتداول معيارياً من حيث إيقاعيتها اللونية الشفافة. « وهنا تتأسس عناصر الثبات داخل المسار الإستيطيقي/الجمالي، الذي يفترض أن يكون للعين حضور سيميولوجي في تفكيك الذائقة الفنية، وقراءة رموزها، ومن ثم الإسهام في تحديد التراكيب الأساسية لمفاهيم الصورة الفوتوغرافية، ثقوب القماشة الزيتية، نتوءات جرّة إصبع الباستيل، والتدرج اللوني للسواد الحبري »[15] كما أن هذا لا يعني في مقارباته الإهتداء إلى بلورة كثافة هذه العلامات ، و لكنه يسهم في البحث عن خصوصيات التميز والفرادة، دونما السقوط في ضحالة الرؤية وهجانة التفكير بفعل طغيان أسلوبية التجريد .

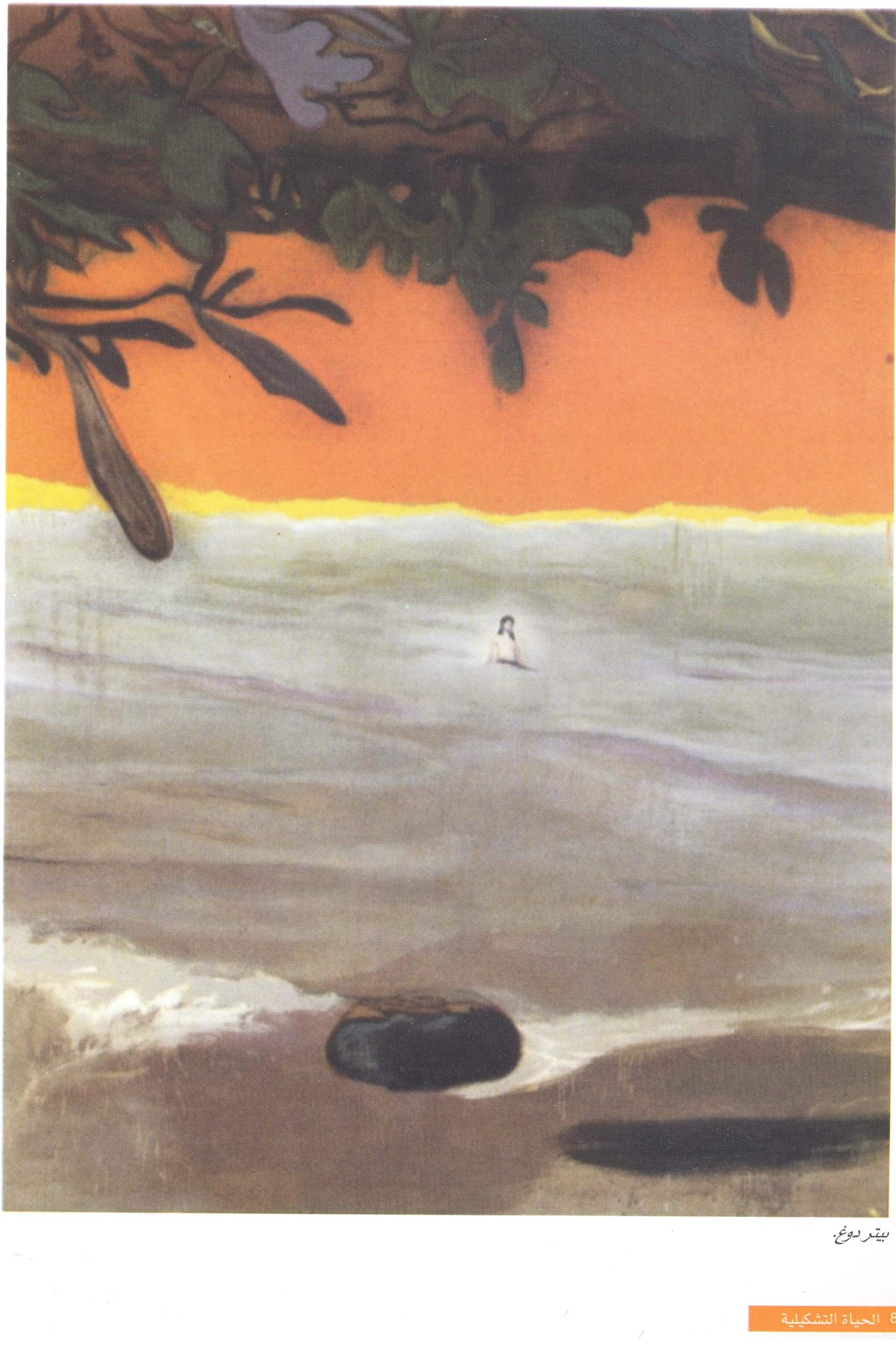
إن سن أساليب في التصوير من منظور مشكلات فهم الفن وتقبّله، أوالإنخراط في كلية الإنتقال إلى التجريد كتوجه حداثي، يتزامن « بانفعال الفنان مع تجارب الحياة الحديثة القاسية وتعقيدتها المتضاعفة، كان لزاماً عليه أن ينتج فنّاً يعكس أوجه الارتباك والتوتر عند الإنسان الحديث ومن أجل هذا الغرض وجد الفنان نفسه مبتكراً للغة فنية جديدة »[16]، قد لا تنفي عنه عدم كفاية تربيته الفنية، في ترجيح التلقي بالاستجابة لدى متلقيه مادامت صفة الإدهاش عنصراً ديناميأ في أي أثر فني .

ومادام أن مجمل التنظيرات الجمالية يكون قد تشربها نسيج حياتنا اليومية، فإن « العمل الفني الحديث هو إجمال الإحساس بشكل ما كان قد مرّ بتجربة الفنان ثم حاول أن ينقله إلى المشاهد عن طريق اهتمامه ببعض عناصر ذلك الشكل وألوانه» [17]، وليس شرطاً انعكاسياً أن يجنح التفكير إلى استخدام الجدل بشأن تفسير الأثر الفني وفق شروح تقع خارج منظومة الفنان ، بل وفق القدرة على إشباع الهم الجمالي «بما أن الكثير من اللوحات والمنحوتات الفنية تُخلَق فقط من أجل التعبير عن هذه أو تلك الأشكال والصفات الجمالية . فليس كل عمل فني من رسم أو نحت يسعى إلى التعبير عن فكرة دينية أو فلسفية ، بل الكثير من الاعمال الفنية تسعى فقط إلى التعبير عن الشكل والصفة من أجل ذات الشكل وذات الصفة »[18] ومن الأرجح أن تسلم بجدوى هذا التفكير التصويري، أوذاك، كامتداد لضرورات فنية واجتماعية بحتة.

ومثلما كان للفنون البصرية اليد الطولى في طرق الأداءات الجديدة في عملية التشكيل، فإن دور الفنان» هو أن ينقل إلى المشاهد حالة وجود أو شعور بواسطة إقناعه بأن يتحرك مع المصوّر في اتجاه إيقاعي نابض مقلق أحياناً، غنائي أحياناً أخرى، قد تتخذه الخطوط والألوان»[19]، وهذا يبّرر لنا وجهة الفنان نفسه نحو العزلة قصد تلبية اعتبارات أدائية وجمالية، لأن سرعة تدفق آليات الاستقطاب الحديثة، بفعل تأثيرات التكنولوجيا، حال دون تحقيق مطالب الجماعات الضاغطة.

ليس بالمستطاع توافر الإشباع الجمالي في ظل استشراء جدل الثنائيات لا سيما الثنائية القائمة حول سؤال : أيهما أسبق في تخصيب عملية التفسير والشرح. أمية ذائقة المتلقي ؟ أم ذلك المأزق من العزلة التي أفرد فيها الفنان موضوعاته /منطوقاته البصرية – على شاشة اللوحة المعروضة ؟ والتي انبجست عنها جملة من التعبيرات عبر التسلسل الكرونولوجي لتواريخ المدارس الفنية حتى العصر الحديث. وتالياً فإن مسالة التعليق على النتاج الفني وتنميط ذائقته ليس بالأمر الهيّن، فقانون الشرح والتفسير ليس ضرورياً ولا مندوحة منه في تحديد آلية الفهم. ذلك أن النشاط البصري متجلّ في سطوة المناهج التي تتفهمها ثقافة العين مباشرة من مصدرها.

3.1- إشكالية التأصيل والتحديث : إن أسلوبية التوفيق التي يلجأ إليها كثير من الفنانين للتدليل على أسلوبياتهم التشكلية ، هي التي تنتعش فيها الأمية البصرية ، وتتدرج عبرها محدودية التلقي ، وتتعطل فطرة الاستجابة البصرية أمام رؤية مسبقة ترى أن «الحداثة هي عملية تركيبية معقدة تتصرف كفعل شمولي كلي في مضمونه وتكوينه » [20] إزاء مناهضة مجانية التجريد التي طبعت الفن الغربي المعاصر، وهيمنة سلطة الميديا، أومجتمع المشهد بتعبير غي دو بور، وهو ما يدعونا إلى ضرورة الاعتقاد «في حياة عصرية شديدة التداخل، مسؤولة وحدها عن التعقيد الإبداعي الجديد و ذائقته الجمالية الراقية في الكتابة والصورة والمشهد الطاغي بتركيبات متناقضة، متصارعة نحو الأبرع »[21] وهي وسيلة الإشهار الاستعراضي إلى



بيتر دوغ.

سلطة ما وراء المرئي / المشاهد بتعبير إلياس لحود.

لذلك فإن أسلوبية التوفيق بين ثنائية الأصالة و المعاصرة لا تقل أهمية عن ثنائية الحضور / الغياب ، الذات/ الموضوع في منظومة العمل التشكيلي. فهي من المجالات الخصبة التي دار حولها سجال الرغبة في مساومة المتلقي بمشهدياته.على الرغم من أنّ عالم الفنون البصرية يتحرّك وفق صدمة الوجود(الأصالة) مع ضرورة ممارسة التطهير (الحداثة) - بمعناه الأرسطي- كوسيلة تجريب تهدف إلى تفعيل مختلف أدوات التوصيل، لتحقيق فرادة هذه الذات ، و إلا فإنّه الانحدار أمام توتر وجودي و ثقافي، سبيل الخلاص منه الاندماج الكلي في ثقافة الآخر، والاشتغال بمعارفه و أدواته في نقاطها المتعارف عليها .

وكأن و عي الهوية في سلوك التطبيع الثقافي مع الآخر، مهما كانت فاعلية هذا الازدواج سواء في إلغاء الآخر ، أو في إبقائه كاستراتيجية تذويب ، مرهون بالحساسية الجمالية التي استقطبتها الآلة الحداثية كرغبة ملحة يصعب القبض على مجازاتها الاستعارية، « فالفنان لا يستحضرها بقرار بقدر ما تحضر عبر حركاته و سكناته في لحظة الجذوة الخلاقة . للوعي دوره و موقعه و فعاليته في تنسيق أو تثبيت هارمونيا الفضاء التشكيلي»[22] وبالمقابل هناك انحدار مريع أمام حنينية تجاوز الماضي، و الإنخراط في مواجهة الثقافة التقليدية، في محاولة إضعاف الشرعية الفنية.

قد تكون بغية الأخذ بشرعية التأسيس لهذه المقولات ، هو من قبيل التعامل مع « الحداثة الحقة التي هي حداثة الفكر الذي يجدد نظرته للعالم وليست حداثة هدم الماضي »[23]. ولأن مفهوم التحديث يقتضي الموا ضعة على منظومة الأعراف السائدة .بمعنى أن العرف : هو تأصيل الفكر. فإن "رامبو " يرى أنه من الواجب أن نكون على الإطلاق حداثيين، على اعتبار «أن ما لا يعرف يفترض أشكالا جديدة». ولذلك يرى "لوك" فيري Luc ferryفي «معنى الجميل»أن:«مستقبل الفن المعاصر لا يقوم على القطيعة مع الماضي، بل في ابتكار بعض أوجه المقدس للوجه البشري »[24] ما دام سؤال «التحدي» في مجال الفنون البصرية له أسيقة تاريخية، يصعب معها تحديد معناه الفعلي كقطيعة ، أو كتجريد يخترق «شيئية الماضي»[25]، بمنأى عن مسألة المعنى الذي يدخل في تجريدية الأثر الفني المفتوح .

يدين الناقد الفني " أسعد عرابي"، النقد الفني باعتباره المسؤول عن الارتباك الحاصل في جدلية التأصيل والتحديث، على الرغم من التوازنات الهشة التي دعت إلى إنشاء جمالية تصالحية، مستثمرا لها السؤال التالي:«حول تحديد دور الفنان. فيما إذا كان شاهداً على جديد عصره أم أنه ناقل تراثي لشعلة

حضارته ؟ »[26]، وتحديداً إلى أي مدى تعيقنا هذه المسلمة عن الانتباه إلى مكوناتنا الجمالية ؟

كما أن علاقة تحديد بالتشكيل ليس لها من معنى داخل الحياة الفنية في نظام أي حركة فنية صاعدة . غير أن هذا الانشغال بجدوى الثنائيات واصطراعها ينم عن الرغبة في الامتلاء بالهم الجمالي و ما يدخل في معجمه من مفردات تشكيلية. اللهم إلا إذا جهدت للإفلات من قبضة هذه التداعيات المتناقضة والمتضادة داخل المشهد الواحد ذاته. فالفن يحرص على الحياة من داخل الفكر، و لطالما نازعته فيه التي تريد الفن في خدمة المجتمع والثقافة»[27]. و ما دام الإعتقاد السائد هو conformisme الإمتثالية الذي يتمثل الحداثة كضرورة من ضرورات تجاوز الراهن، مثلها مثل الإختلاف حول الجوهري والهامشي، فإن تثوير هذه الثنائية الموسومة بالأصالة والمعاصرة، هو من قبيل الوهم الإيديولوجي الذي لا يخدم المدرك الجمالي.

2- إشكالية الأمية البصرية : تطرح مسألة الأمية البصرية نقد الحياة التشكيلية، ضمن منظومة القيم الإنسانية المتعارف عليها كإرث حضاري وجمالي، ولكنها لا تستدعي معارضة علم الجمال كتوجه فني لعالم الفكر والشعور وعالم الاعتبارات الثابتة، وسواء أتأكد لنا أن مرجعية الفنون البصرية تحتكم بالأساس إلى فردانية الذوق، أم تحتكم إلى اهتبال الجميل كمنظومة علامية تقترن بمواصفات الرؤية البصرية فإن الأثر الفني هو إفراز لوشائج نفسية وأسيقة اجتماعية لها من المعايير و المرجعيات الجمالية نفس المواصفات التي تحتكم إليها عملية مراجعة المنظومة النقدية



فرانز أكريمان.

للعمل الفني و بالتالي فإن مفهوم التجلي الجمالي لثنائية القبيح / و الجميل لا تستقيم في ضوء الملابسات التي لم تكسر طوق التشويش العام للذوق و الاحتكام إلى الضوابط الفنية الصارمة لا سيما في موضوعي العادة و الاستيعاب في حدود البساطة المتوافرة على عناصر (الحركة- المادة - الرؤية)، وتحديداً فإن «الجميل يكون مختبئاً، أحياناً، داخل الأشياء، كما أن العادة تغلف الجمال، بل إن الجمال يمكن أن يعبر كما لا يقال»[28]،كما يجب الإقرار بضرورة انتقاد الحياة الجمالية من أجل تعزيز القيم الإنسانية، وإثراء منظومة التربية الفنية بطروحات التفضيل الجمالي وتحديد أهداف وطبيعة الأبحاث المبرمجة في معايير النقد الفني دون التنكر للذوق العام الذي هو حصيلة التنويع على الخبرة الجمالية. كما أن فاعلية الإشباع الجمالي تتجلى في معاينة ارتباكات الاستجابة المحدودة بأفق انتظار لا يستند إلى ثقافة بصرية حصيفة، الأمر الذي استدعى معارضة هذه الخبرة الجمالية و تحديدا الوقوف على إشكاليتها المطروحة بدءاً من قراءة الأثر الفني كنسق مفتوح وتحرير المفردة التشكيلية من ثنائية الشرح والتفسير و التي أعقبتها أسلوبية التوفيق بين الوهم الإيديولوجي و بين خدمة المدرك الجمالي عبرجدلية التأصيل و التحديث .

و إذ أسهمت شبكة العلاقات الإدراكية التي يخلص إلى معالجة مساراتها السياقية عبر الرغبة في تجاوز التوقعات الإحتمالية، من تحديد إشاريات العمل التشكيلي و سواه كأثر فني مفتوح على تعددية التأويلات في ظل نظرية جمالية التلقي عند "ياوس" و نظرية جمالية التجاوب عند "آيزر" في حقل النقد الفني كوقع جمالي للتفاعل بين الأثر الفني و التلقي. فإن الثقافة البصرية لدى المتلقي تنطوي على تقدير جملة المهارات الإدراكية كضرورة ملحة من ضرورات تعبئة القدرة على رؤية

الأشكال البصرية في مهادها الطبيعي لدى المتمتعين بنعمة البصر، وتتبع هذه المواصفات مما قد يتوافر لنا من تعدد آليات القراءة و الكتابة و المشاهدة العلمية الحصيفة ذلك « أن القدرة على الاستجابة للأعمال الفنية والبيئة البصرية لبست ببساطة، مسألة حل أو ترجمة للرموز ورؤية خصائص الأشياء الجديرة بالملاحظة، بل إنها الاستعداد المصقول بالتعلم للبحث عن المعنى المعبر في الأشكال البصرية »[29]، ناهيك عن صيرورة االتعقيدات التي تواكب العملية الإدراكية في غياب مرجعية التشكيل البصري، أومحددات الإستجابة للأشكال البصرية في ظل منجزات التحليل النفسي والدرس التاريخي المتصل بجماليات الإرث الفني و غيرها من الإسهامات التي لاتكتفي باعتبار هذه المهارات الإدراكية مجرد ملحقات للنشاط الفني .

إن الوحدة الجمالية في مثل حالات التنظيم لا تعتمد التعقيدات المرموز إليها في كثير من المرجعيات،بل قد تستقي وحدة نظامها من تقنية المماثلة و التطابق والتنويع وهي إحدى مواصفات استنباط المعنى لدى المشاهد ، ذلك أن امتلاك هذا الإجراء من منظور التنظيم الجمالي لدى المتلقي يرادف « صعوبة تتحدى الناظر لكي يشركه في التقصي عن معنى يشعر أنه موجود هناك في العمل» [30] ، وهو النطاق من العناصر التي تؤسس للمهارة الفنية التي تحتكم إلى الإثارة الجمالية باستنطاق الأثر الفني و استنباط معناه من بين احتمالات جمة قصد استجلاب استجابة الناظر إليها .

كما أن جملة المبادئ التي أفرزتها القراءة البصرية ظلت تستدعي أكثر من آلية إجرائية لفهم و ضبط مرتكزات الحوار البصري من خلال المواضعة على تقنية التصوير، و سن الحدود، و مفهمة المعايير التأويلية ، و ترشيد الحوار النقدي لتأليب الرائي على الأوجه المتعددة للعمل الفني، و إن كانت « مثل هذه التأكيدات المتقلبة ليست مبررة فقط ولكنها طبيعية و ضرورية أيضا .فإن مدارك الناقد الحسية تتشكل دائما بحسب الأهمية و الأولويات النقدية» [31]. مع تحديد مواصفات حوار الرؤية بتعبير "ناثان نوبلر"، و السؤال المطروح : ما هي حدود هذه الحوارية البصرية من منظور النقد الفني العربي ؟

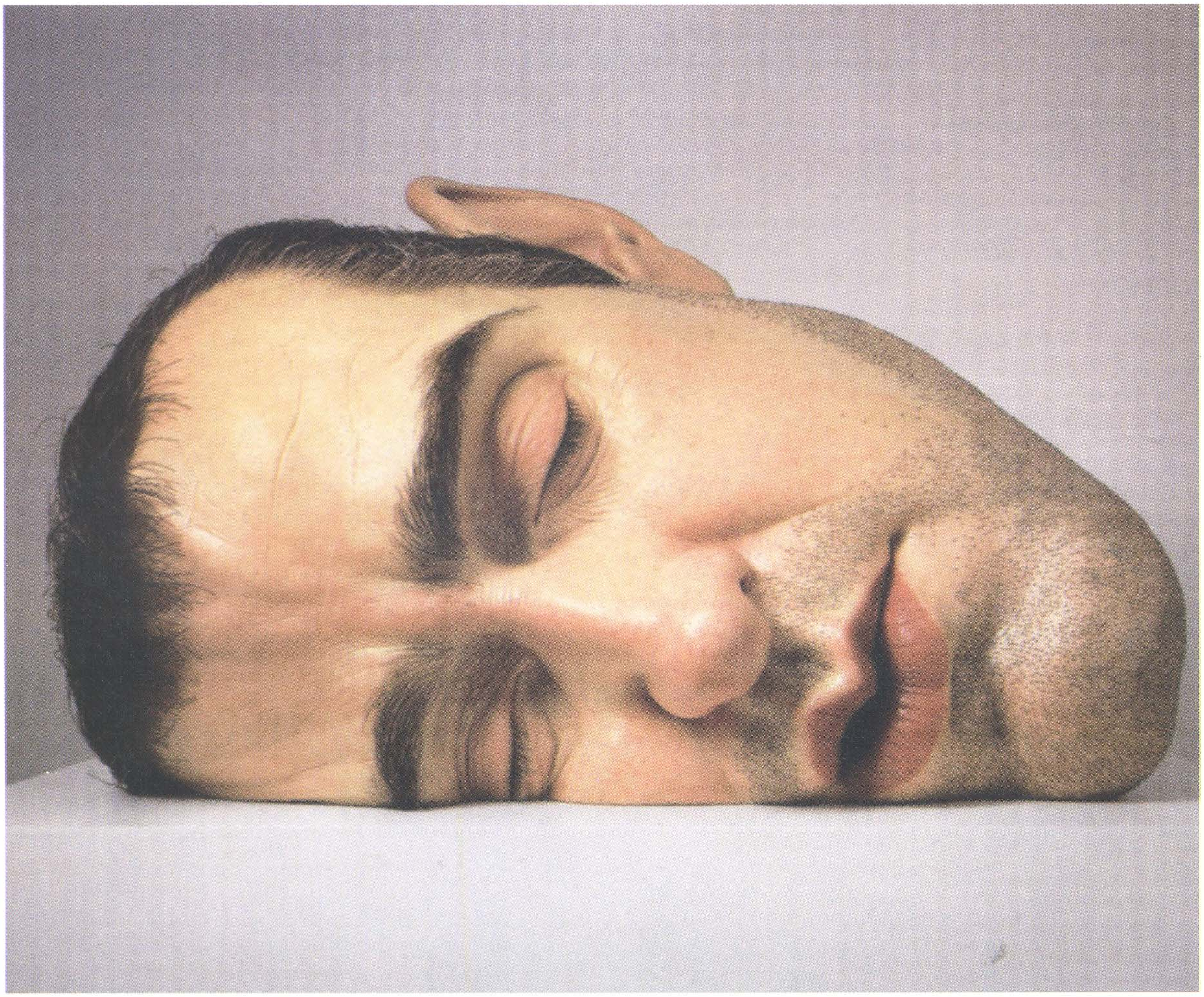
لقد أخذ النقد الفني العربي نزوعه نحو التبرير المتعالي ، واعتماده على ذائقة بصرية مبتورة الحواس ،وانفصال النخبة الناقدة عن آليات المرجعية الفنية .واهتبالها لفلسفة من المعارف النصية في طروحاتها الفنية أوتنظيراتها الأكاديمية. كما يرجح الناقد "محمد نور الدين أفاية" كفة عدم احتضان الحساسية النقدية العربية للعمل التشكيلي في ضوء المسارات الجمالية ذات البعد التواصلي كإستراتيجية التلقي.

وإذا كان المثقف العربي لايعثر على متعه إلا داخل الكلام بتعبير الفنان "محمد القاسمي"* فإن ثقافة الإنشادي التي غلبت على ثقافة التصويري تضرب بجذورها في الحقل الشفوي للمنظومة الفنية العربية، ذلك « أن تراجع الكتابة يدل على سيادة المسموع على المرئي من منطلق أن ثقافة الأذن أكثر إقتصاداً في إنفاق الجهد من أجل التلقي بالقياس إلى ثقافة العين »[32] وهي من المآخذ التي وسمت الحوار البصري العربي بوصمة (الأمية البصرية) ، على الرغم من الإرث الجمالي لثقافة العين العربية .

تتوخى المعرفة الجمالية الإدراك كمنطق تشكيلي للتجاوب مع الأشكال البصرية، وبناء عليه ثمة جملة من العوائق التي تتدرج ضمن جمالية التجاوب و محسنات التلقي البصري ، وتخطي هذه الظروف يحقق لقوانا الإدراكية خصوصية الممارسة الحقة لطبيعة الأشكال البصرية ، « وقد اهتم علماء الجشطلت بالعلاقة بين الإدراك و التعبير وقال أرنهايم : « إن التعبير هو لغة الفن و في موضع ثان أكد أنه من دون ازدهار التعبير البصري لاتسطيع أي ثقافة أن تنشط على نحو إبداعي»[33].ومن ثم جاءت مفاضلة الشكل على المضمون في محاورات أفلاطون .

ولئن كان أفلاطون في محاورات فيدروس التي طرحها على لسان سوقراط قد نبه إلى الجمالية المعرفية من خلال ترغيبه في المحاورة إلى تغليب خصائص الشكل على المضمون كلغة واصفة للظواهر الجمالية ضمن منابع الرؤية الكلية لهما، المتصفة بالإشباع و انسجام أنظمته.

و على ضوء منجزات التحليل النفسي الجشطلتي نستطيع أن نستثمر



رون مويك.

خلاصة التوصلات الحسية حيث حصرت عوائق الإستجابة التي خلصت إليها الباحثة الأمريكية لورا تشابمان Laura Chapman من منظور الأمية البصرية في العقبات التالية :

1-الإستطرا : تتمحور الإستطرادات على تغليب الميول الإدراكية التي تشكلت أثناء المرحلة

الطفلية عبر مفهوم التنظيم الذي يحدد المزايا الكلية وتجنبنا للوقوع في المرجع الفارغ ، وترسخ في المدرك الجمالي فاعلية تطور الاستطرادات الإدراكية التي تعتبر« ذات أهمية للنشاطات النسقية، فباستطاعتها منعها من رؤية العديد من الفوارق البصرية التي يصعب إدراكها و التي تساعد في تشكيل مشاعرنا» [34]، وهذا ما طمحت إليه الإستجابة بالإدراك ككلية متكاملة وليس كتحديد لقيمة الجزئية.«لذلك فإن قدرتنا على تخطي الاستطرادات الإدراكية تعتبر أساسية لوعي صاف. وحيوي في المحتوى الفني »[35].

2- القالب : بالطريقة نفسها تقدم القوالب مفهوم العادة التكرارية في تبسيط استجابتنا للمدركات الحسية، فالقالب لايقدم منظومة اعتيادية خالصة للصورة المنظور إليها، فهو بقدر ما يحفزنا على استكناه أحكام مسبقة أو مرجأة فإنه « عند استجابتنا للفن والبيئة البصرية يجب

علينا غالبا تأجيل أو تعليق الحكم، وتحمل الغموض، والكف عن الملازمات المألوفة » [36] في مواجهات تجارب فنية

جديدة وفريدة من التعبير الجشطلتي .

التحيز : تأتي التحيزات الإدراكية كسند للعملية التكرارية و الإعتيادية لمنظومة الأشكال3-

البصرية ،

لاسيما إذا كان انتقالنا للعمل الفني انتقائياً بشكل لا يتفق مع تحيزاتنا السابقة « لذلك من الضروري القيام بفعاليات إدراكية تمتاز بحد أدنى من التحيزات (أو الأحكام المسبقة) قدر المستطاع عند مواجهة الأعمال الفنية »[37]. وهو ما يفسر لنا عدم اندهاشنا لرؤية بورتريه الأمير عبد القادر - المتداول - في برنوسه القشيب و نياشينه المرصعة و لحيته الكثة وعيناه السوداوان ويده على مقبض سيفه ، كل هذه الجزئيات لا تلتبس علينا في كليتها إذا ما قدم لنا بورتريه الأمير في بذلة إفرنجية من (ق 18) مغايرة لمنظومة الاستطرادات الحسية التي سبق التآلف معها و التحيز لها .

عجز الخلفية الثقافية: يستدعي التفضيل الجمالي إغناء التجربة الجمالية بالفضول والإطلاع،4-

قصد تحسين استجابتنا للعمل الفني. غير أن افتقار خلفية المعلومات الفنية لمدركاتنا الحسية ، تتضارب و القيم المحددة سلفاً كمهارات معروضة على شاشة الأشكال البصرية . و تحضر الخلفية الفنية كمرجع ثقافي يعيننا على فهم الأطر الاجتماعية لتاريخ الفنون في الزمان و المكان،

و من ثم تحديد خصائص هذ ا الشكل المنجز وفق القراءة السياقية لسيَر و أعمال الفنانين ومنظومة أسلوبياتهم التي عادة ما تحفل بمساجلاتهم النقدية .

5- توافر الشرط المادي والنفسي:

إن توافر القابلية النفسية والمادية يصعّد من درجات الاستجابة للعمل الفني ، فالعوز المادي و الحرمان النفسي يسهمان في بلورة خصائص الشكل البصري من زاوية الإدراك الحسي ، فكما ينبغي معاينة الآثار المعمارية كالأهرامات والعمائر الدينية و المازارات في مواقعها ، فإن زيارات ميدانية للمتاحف والتماثيل المبثوثة في الحدائق العمومية ومدارس الفنون الجميلة أمر لا مندوحة منه حيث نستطيع إدراك خصوصيات الحجم اللون والمساحة والنسخ الأصلية للوحات الأصلية التي عليها تقنية الاستعادة والاستنساخ التقني الذي لا ينفي عنها الإحساس بالقرب والمباشرة. ولعل مقولة توماس مونرو THOMAS MUNRO : « المتحف قاعدة للتربية الفنية »بمثابة التنظير النفسي والمادي لفك العزلة عن منظومة الأشكال البصرية التي نراها و لا نستطيع التعبير عنها أوتأويلها ، لأن الاستجابة مرهونة بأفق تلقي إسمه « الأمية البصرية »..

وفي حالة التماهي مع معوقات الأمية البصرية ومدى استجابة المتلقي لطروحاتها، قصد إشباع التأويلات النفسية بمجرد إضفاء الدليل البصري ، الذي يفجر فينا رغبة الإحساس بهويتنا الجمالية، و هو ما تشير إليه التوصلات الحسية في الجدول الآتي :

الشكل	اللون	الخط	الحجم	الموقع	الإضاءة	الحركة	الفراغ	اللمس
هندسي	أساسي	دقيق	ضخم	قريب	صناعية	نشطة	عميق	لين
معقد	ثانوي	عريض	صغير	بعيد	طبيعية	ضعيفة	سطحي	ناعم
مركب	داكن	مستقيم	ثابت	فوق	خافتة	إيقاعية عشوائية	فارغ	خشن
حلزوني	حار	منحني	متغير	تحت	ساطعة	منفتحة	ممتلئ	ساخن
خطي	شفاف	متكسر	طويل	يسار	معتمة	منغلقة	واسع	بارد
دائري	دافئ	متعرج	قصير	يمين	ممتصة	صاعدة	ضيق	رطب
	نقي	شاقولي	بارز	مركزي	عاكسة	هابطة	ممتد	جاف
	مخلوط		غائر	محوري			متشعب	

* * *

المصادر والمراجع:

(1)محمد نور الدين أفاية :التشكيل العربي وأسئلة الثقافة (حوار مع محمد القاسمي):مجلة الوحدة العدد المزدوج 70/ 71 يوليو/ أغسطس 1991-1990

(2) أحمد يوسف: القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب ، وهران ج 1.ط 2001-2000 ص 38

(3)مجلة الوحدة : ص 138.

(4) ملف أمبرتو إيكو.مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 05شتاء1989 .ص 152 .

(5) سيزا قاسم : حول بو يطيقا العمل المفتوح قراءة في«اختناقات العشق والصباح » لإدوارد الخراط دار الأداب ، ط بيروت ط 1992(1)، ص 100

(6) فكتور شكلوفسكي: الفن باعتباره تكنيكا .ترجمة : عباس التونسي .مجلة عيون المقالات الدار البيضاء. العدد 01 3/ 1986 .ص 99.

(7)سيزا قاسم : حول بوطيقا العمل المفتوح .ص 95.

(8).95 سيزا قاسم : حول بوطيقا العمل المفتوح .ص 8

(9) ملف : أمبير تو إيكو: مجلة العرب والفكر العالمي. العدد 05 شتاء 1989 .ص 152.

(10) د.سامي مكارم: الحلاج في ما وراء المعنى والخط واللون. رياض الريس للكتب والنشر.لندن ط1989ص 82.

(11)الجرجاني: كتاب التعريفات ، تحق: إبراهيم الأبياري. دار الكتاب العربي. بيروت ط3 ، 1996م 1417 هـ. ص 112 المفردة رقم 236.

(12)د.أحمد يوسف: الأبعاد السوسيوثقافية لنظرية القراءة. مجلة عالم الفكر الكويتية العدد 3 المجلد 30 يناير - مارس 2002ص 177 .

(13) R. Barthes: Introduction à L'analyse structural des Récits in communication n8 . ed : Seuil- Paris .1981. p.07

(15)هذه المقولة صدّر بها أحمد رضا حوحو مجموعة : غادة أم القرى ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، 1983 ص 08

(15)خليل بن الدين: اللوحة الحروفية العربية (حوار مع معاشو قرور) مجلة كتابات معاصرة العدد : 44مج 11 (جويلية - أوت 2001) ص 123.

(16)برنار مايزر: الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ترجمة سعد منصوري ومسعد القاضي. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة . يونيه 1966 ص382.

(17)المرجع نفسه ص 383.

(18)حسن عجمي: معراج المعنى . مطبعة المستقبل .صيدا .لبنان، ط 2001م/1422هـ، ص 101

(19)برناد مايزر: الفنون التشكلية وكيف نتذوقها .ص 384.

(20)مجلة الوحدة : العدد المزدوج 81/80 (جويلية -أوت 1990) .ص143.

(21)إلياس لحود:كاميرا أيزانشتانية لمجتمع المشهد.مجلةكتابات معاصرة العدد 47 (جوان-جويلية2000) ص 05

(22)مجلة الوحدة: العدد المزدوج80/81 (جويلية -أوت 1990). ص 139 .

(23) Bertrand vergely -LES GRANDES INTERROGATIONS ESTHETIQUE .ed MILAN .1999.P55

(24) Ibid voir lamarge .p 54

(25)-voir florence Begel LA- PHILOSOPHI E DE L'ART .COL MEMO ed.euil 1998 .p 49

(26) د.أسعد عرابي : النقد الفني بين الشرعية والإدانة .مجلة الوحدة العدد المزدوج .71/70ص 23.

(27)bertrand voir vergely: LES GRANDES INTERROGATIONS ESTHETIQUE - P43

.142ص 70/71 مجلة الوحدة العدد المزدوج (28)

.80 ص 1993. 1 النقد الفني (أبحاث في النقد الفني) ت : د. زياد سالم حداد .دار المناهل بيروت ط (29)

(30)ناثان نوبلر: حوار الرؤية . تر : فخري خليل مر:جبرا ابراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت .ط 1992 . 11 ص 100.

(31)النقد الفني (أبحاث في النقد الفني) ت : د. زياد سالم حداد ص 77.

* فنان مغربي يعد من القلاقل الذين واكبوا قضايا الحركة التشكيلية ممارسة و تنظيرا وهو لا يقنع بصفة الفنان المحترف بل يقارب الراهن الفني من داخل الحياة التشكيلية نفسها وهو صاحب مقولة الأمية البصرية ينظر الحوار الذي أجراه معه محمد نور الدين أفاية : التشكيل العربي وأسئلة الثقافة مجلة الوحدة العدد المزدوج 70/71جويلية - أوت 1990 ص 146-133.

(32)أحمد يوسف : عالم الصورة و ثقافة العين .مجلة العربي.ع491. أكتوبر 1999 ص37.

(33)شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي (سلسلة عالم المعرفة) . الكويت مارس 2001 ص 159.

(34)د. زياد سالم حداد : النقد الفني ص81 .

(35)المرجع نفسه ص 81 .

(36)المرجع نفسه ص.81

(37) م ن . ص . 81.

فن التصوير الصيني!!..

في عصر مينغ وتس انغ 1368 - 1644

Dynastie ming and Ts ing

(فن يقع في اهتمام المؤرخين و النقاد الأوروبيين)

د. عبد الكريم فرج*

رغم أن المؤرخين الصينيين قدّموا فن التصوير الصيني في عصر مينغ وتس انغ باهتمام و تعمّق، و لكنهم ربما يكونوا قد أكّدوا على أعلام فن التصوير دون التعرض إلى مجمل التفاصيل الهامة عبر سجلات تاريخهم، و خصوصاً في فترة ازدهار منطقة (سوتشو Suzhou) في أواسط عهد أسرة مينغ تلك المنطقة التي استفادت من تطورها الاقتصادي و مناخها الجاذب لكل الفعاليات الحيوية في ذلك الوقت، وأصبحت مركزاً للاقتصاد و الثقافة في الجنوب و تقدمت في صناعة الغزل والنسيج، و اجتمع فيها عدد كبير من الخطاطين والرسامين لاقامة الحوارات حول المهارات و بيع الأعمال الفنية و ازدهرت ابداعات الرسم و الخط حسب ما يورده (تشو انغ جيايي ونيه تشونغ تشنغ) في كتابه (الرسم الصيني ..) و فيه لم يذكر إلا رسامين أربعة من منطقة (وومن) Wu-men و بعض الفعاليات الفنية الأخرى، و لم يتعرض للعدد الأكبر من الفنانين المصورين و ناسخي الأعمال الفنية المهرة في عهد أسرة مينغ رغم الأهمية الكبيرة لوجودهم في خضم الحراك الثقافي، الأمر الذي دعا بعض النقاد المؤرخين الأوروبيين مثل

(Jean.A.Keim) إلى إعادة دراسة عصر مينغ، و هو ما سنذكره بشئ من الوصف و التحليل بما يتضمنه من إضافات ربما تعيد شيئاً من التوازن للعصر المذكور ، مع إلقاء الضوء على إبداعات التصوير للعديد من الفنانين الصينيين الذين تركوا بصماتهم المميزة خلال فترة ما يقرب من ثلاثة قرون دامت في رعاية أسرة مينغ وتس انغ

بناء على ما تقدم نقول إن عصر / مينغ / هو عصر

*نحات وأستاذ. عميد كلية الفنون الجميلة بجامعة السويداء .



1696، منظر، تشي كي، عصر مينغ.



الكلاب، سوان تي- القيصر الفنان، عصر مينغ، 1396-1435

ولادة إبداعات الفنانيين الصينيين الذين ارتكزت إضافاتهم الإبداعية في فن التصوير على المنابع التقليدية الصينية، و جسدوا شخصية التراث الصيني الحقيقي باحترام أعمال المعلمين القدامى و التعلم من ثقافاتهم الفنية و الفكرية المنطلقة من أرضية ثقافية نظرية معتمدة على مبادئ و أصول ، تلك التي كانت رموزها و فحواها تنطلق من العقائد و التقاليد و البيئة الصينية بأرضها و إنسانها و كل مكوناتها الحيوية و التاريخية.

كان الدافع الأكثر فاعلية للنشاط الفني و خاصة التصوير في تلك الحقبة و جود أحد القياصرة Suan - Te (سوان تي) 1396 - 1435 شخصية هامة ترعى الفن والأهم أنه كان مصوراً جيداً مثال (رقم 2) وقد حكم البلاد خمس عشرة عاماً و في رعايته كثر الحوار و النشاط الفني في كل المراكز الثقافية الفنية في الصين و خصوصاً في مدرسة Wu (وو) التابعة لمنطقة (وومن).

ظهر الفنان (ليوكي) 1576 - 1496 Liu-Ki الذي عرف في تلك الحقبة بشهرته الكبيرة كفنان مصور للقصور و الزهور والحيوانات ، وقد انتهج الأسلوب التزييني في رسومه و اكتسب أعماله الفنية شهرة واسعة ، من تصويره اقتبس الفنانون اليابانيون العناصر الزخرفية و استخدموها في تزيين الحواجز الداخلية و الجدران في الفراغات المناسبة (المثال رقم 1) .

و تستمر الإضافات الفنية في حقبة مينغ وتس انغ حيث يظهر الإتجاه لجمع الأعمال الفنية الهامة و اقتنائها، وتكثر الدراسات حول الفن وحواراته و الثقافات النظرية المتعلقة



1509-1427 ،انتظار، شن تشو، عصر مينغ.

به و صدرت الموسوعات التي تضمنت واحتوت كنوز التاريخ الفني الماضي في البلاد.

وجرى تسليط الضوء كذلك على أعمال الفنان (تونغ كي تشنغ) Tung K"I czeng التي ركزت في مضمونها على الفكرة أكثر من الإحساس (مثال رقم 6) وقد تركزت الإهتمامات الفنية نحو تنمية الفكر الفني الأكاديمي لتنمية الحوار المنظم و تأهيل الأفكار والأبحاث الفنية، و برزت مدرستان ارتبطتا بحكم المناطق: مدرسة الشمال ومدرسة الجنوب، وفيهما نمت الإمكانات الأكاديمية، و تشكلت مجموعات أهلتها خبرتها لتسمية أكاديميين ومتمرنين، وبرزت أفكار تتعلق بإدخال الحروف والكلمات الصينية و إدماجها في تأليف التصوير للمناظر الطبيعية المبهجة و المعبرة عن الأراضي و الجغرافية الصينية بكل عناصرها الإنسانية و الحيوانية والنباتية .و عُرف الفنان (وانغ هوي) Wang huei 1632 - 1717 مصوراً واسع الثقافة و متعمق في فهم عناصره التصويرية ، يرسم برقة و يقدم إبداعه الهادئ الحالم بخصوصية التدرجات الرهيفة في ألوانه ، وقد كان يتوق في أعمال التصويرية إلى السير في مسار الفنانين الصينيين القدامى دون أن يقلدهم (من أعماله المثال رقم 12) و نضيف إلى فناني هذه الحقبة المصور (يون شو –ب انغ) Jun szu p'ing 1633 1690 الذي ابتدأ بمناظره الطبيعية و انتهى برسم الزهور (شكل 13) .

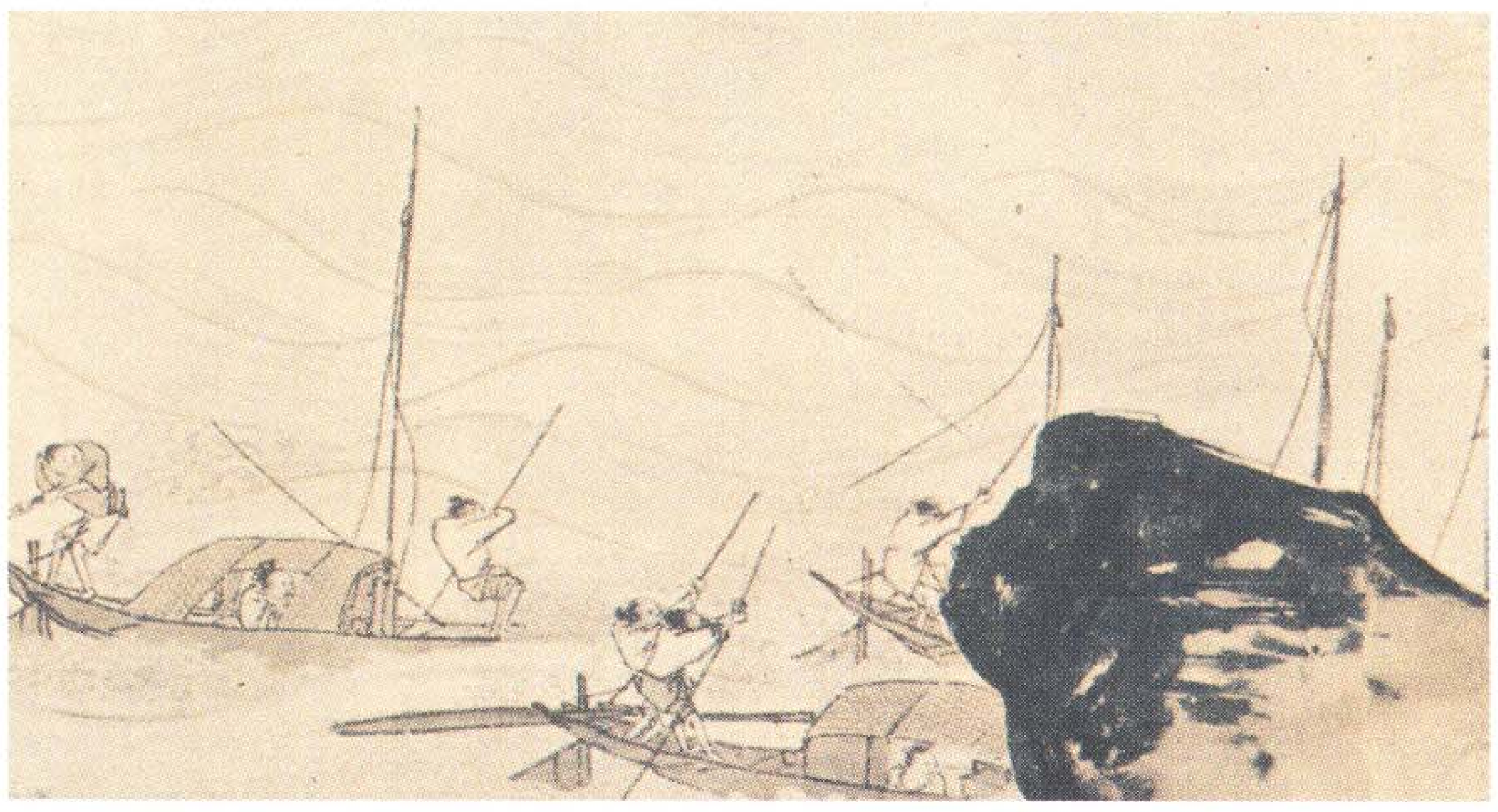
افرز الحراك الثقافي والحوارات و التجارب الفنية الطموحة مستويات متميزة للفنانين، بعضهم زاد شهرة و آخرون غابت أسماؤهم ، وظهرت جماعة المهرة اليدويين أو محترفي أعمال النسخ عن أعمال الفنانين القدامى و



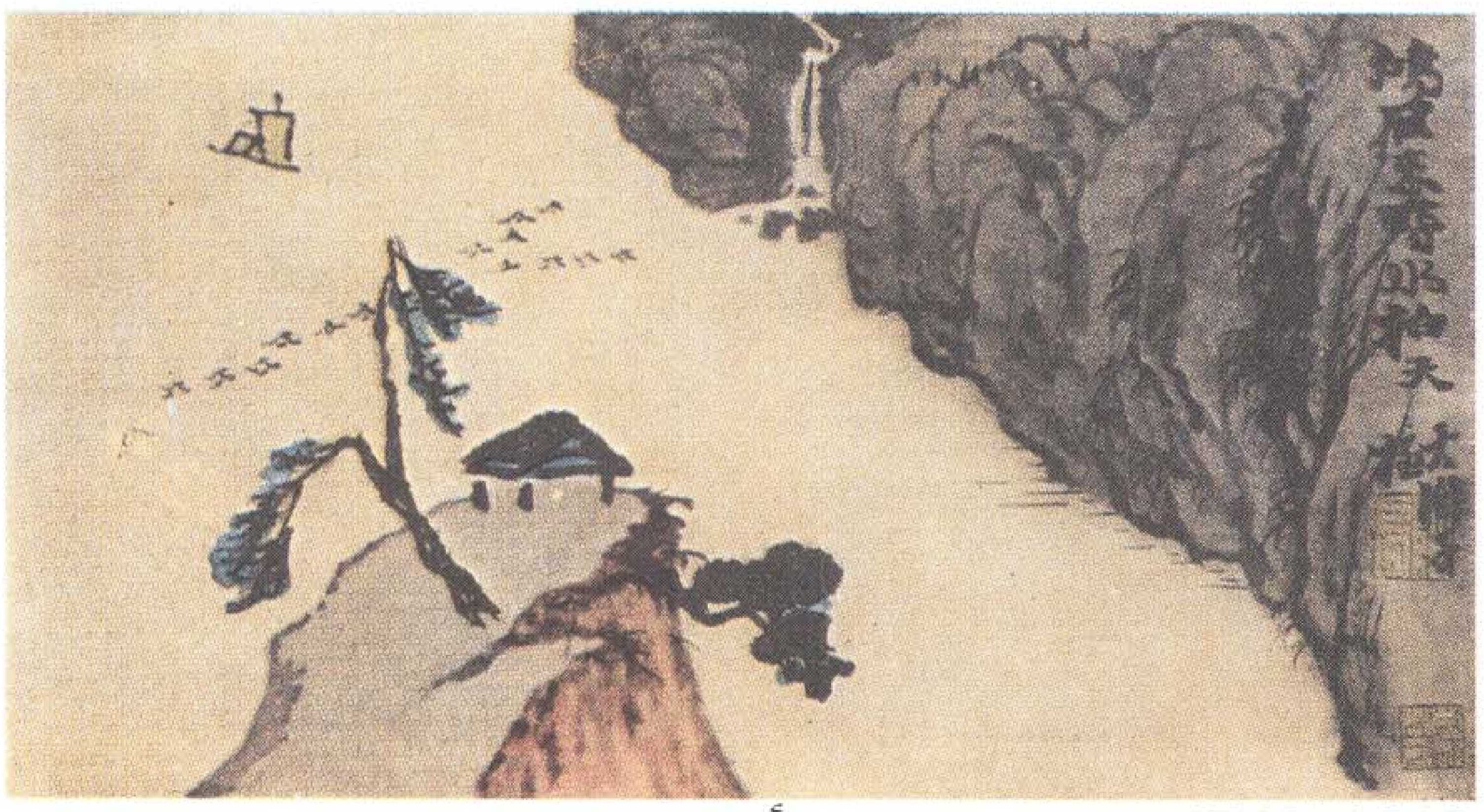
1717-1623، *منظر، عصر مينغ.*

الذين تمكنوا من جمع مخزون فني كبير لأعمال الفنانين الصينيين.

وفي إطار التجمعات الفنية التي وفرها المناخ السياسي و الاجتماعي في حقبة أسرة مينغ تشكلت مدرستان جديدتان إحداهما مدرسة cze(تشي) و مدرسة (وو) Wu التي أشرنا إليها و قد أسس المدرسة الاولى (تاي-تشين) 1456- 1430 Tai-Tsin الذي ابتعد عن البلاط وذهب إلى الريف ليعيش مع أعماله الفنية، وقد اشتهرت صورهُ بأنها ترسم أحداثاً ملفتة عندما صورت في خلفياتها عناصر ورموز محملة بالدلالات و التعابير، وقد عرف بمهارته في إخراج صوره بتقنيات تصويرية بارعة، ولم يخف هذا الفنان تأثره بثقافة من سبقوه من الفنانين الصينيين خصوصاً أولئك الذين تميزت أعمالهم بالحس الباروكي الذي يجسد الواقعية في إيقاعاتها الرتيبة (مثال



1456-1430 ، *النهر، تاي تشين ، عصر مينغ.*



1707-1630 ، *منظر، شي-تي-أو ، عصر مينغ.*



1496-1576، *سمكة ولوتس، ليو كي، عصر مينغ.*

رقم 3) أما اتجاه مدرسة (وو) Wu فقد مثله الفنان (شن تشو) 1509 - 1427 szen czou الذي توجه نحو الإرث الفني التقليدي المنبعث من عصر (سونغ) sung (المثال رقم 4) و الذي يجمع تنوعاً إبداعياً لا تحيط بوصفه العبارات.

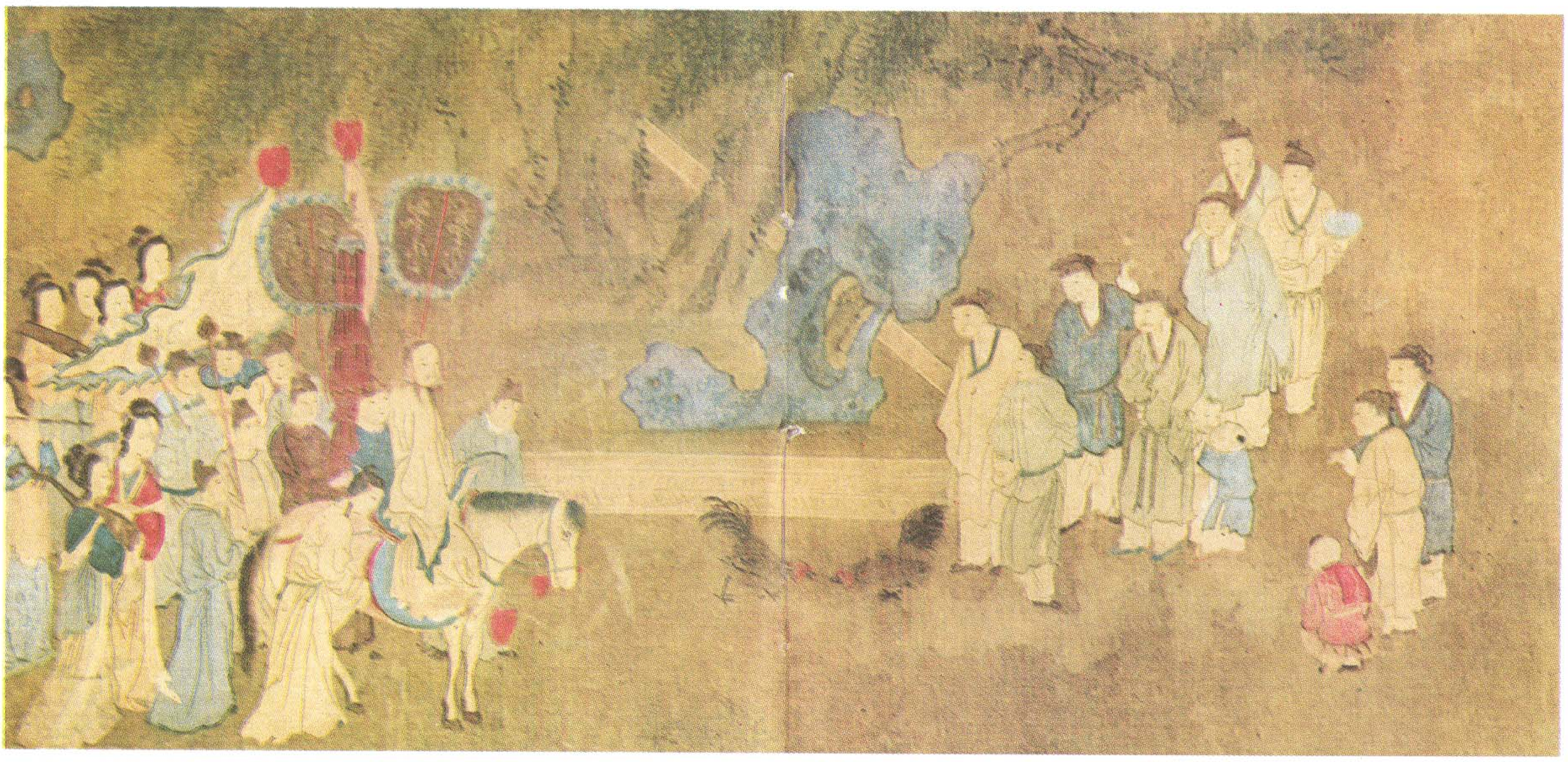
ومن أمثلة أولئك الفنانين كان الفنان كيو إنغ - Kieu eng الذي تميزت أعماله في الفترة بين 1522 1560 فنان انتهج بتصويره الأسلوب التزييني (مثال رقم 5) وعبر هذه المداخلات و التحليلات يمكن القول أن فناني عصر مينغ وتس انغ بذلوا مجهودات خاصة جداً تدل على زمنهم و تفردهم، وجسدوا امتيازاً وخصوصية بحيث لا يمكن تصنيفهم بأنهم أكاديميين رسميين ولا متمرنين مثقفين ولا يشبهوا الفنانين الأوروبيين الذين عملوا في إطار المدارس اليابانية، هؤلاء بالطبع لم يخلقوا فناً خارجاً عن



1652-1682 ,*كونغ هين، عصر مينغ.*



1633-1690، *زهرة اللوتس، عصر مينغ.*



1522-1560 ، صراع الديوك،كيو-انغ ، عصر مينغ.

الرؤية الصينية والمناخ الصيني ولكنهم أكدوا في عمق انتمائهم خصوصية مناظرهم و ابتعادهم عن المفاهيم المعاصرة التي ربما تلتهم بشكل ما الحس الإنتمائي و الملامح المحلية بسبب هجومها الاختراقي على كل القيم الإرثية التقليدية.

وفي نظرة شاملة على انجاز هذه المرحلة في عصر أسرة مينغ في تاريخ الفن الصيني المتعدد الأحقاب و المراحل و التأثيرات و المرجعيات و المنابع و التعمق في دراسة الطبيعة وفي الحس الإنسانيّ حتى في أرجاء المنظر الطبيعي ، وإسباغ المعاني الروحية على عناصره و مكوناته نتوصل إلى تحديد معالم تلك المرحلة الهامة التي ولدت في غضون مخاض ثقافي امتد لأكثر من الفي سنة، وقد أبرزت هذه الحقبة التاريخية خصائص هامة وواضحة لإنتاج فنانيها تتمثل في دراساتها الواقعية وتقنياتها التصويرية البارعة و المتفوقة و اتجاهها نحو الحس التزييني المتجه بشكل ما نحو البساطة وانتمائها بامتياز لمناخها الصيني المتفرد.

* * *

المصادر والمراجع:

- 1 (Traditional chines paintings)
chong zheng zhuang Jiayi and nie
- 2 (sztuka chinska) Jean A.keim warsaw 1978
- 3 الحياة التشكيلية العدد -70دمشق - 2004
- 4 دراسات الباحث الخاصة .

الرؤية البصرية..

في الحداثة!!..

■ سامر اسماعيل*

لا شكّ أنّ الفترة الموسومة بالحداثة شهدت صعودا جوهرياً على مختلف المستويات بتناقضات وتجليات جدليّة مغلفة بالوحدة، وقد رافق ذلك صعود البرجوازية التي كان لها فيما بعد دورٌ كبيرٌ في التأثير على الحياة المعاصرة وعلى الفاعليةّ الفكريّة والثقافيّة في أداء دورها، وقد كانت ذات حضور مميّز تجلى في الفلسفة والأدب والفن. وإيديولوجيا تشكلت الماركسية كتيّار مخالف للرأسمالية استندت في قوّتها على البروليتاريا لأجل تكوين فاعليّة جماعيّة للثورة التي تراجع حضورها فيما بعد الحداثة ومع الحضور الجديد للثقافة الأميركية حيث تأكدت الذاتية والفردية ليصبح المجتمع الرأسمالي الآن أقلّ فاعلية جماعية من ذي قبل .

إذاً من سمات الرأسمالية محاولتها إلغاء الجدل والتنوع القائم على الوحدة كما حاولت إقصاء الماركسية في تحسين الوضع المعيشي للعامل لإبعاده عن أيّ بوتقة أيديولوجية وتم تفعيل وتكريس ما يسمى بـ(الثقافة الجماهيرية) × لإكساب الفرد ثقافة أفقية لا عمودية وعميقة.

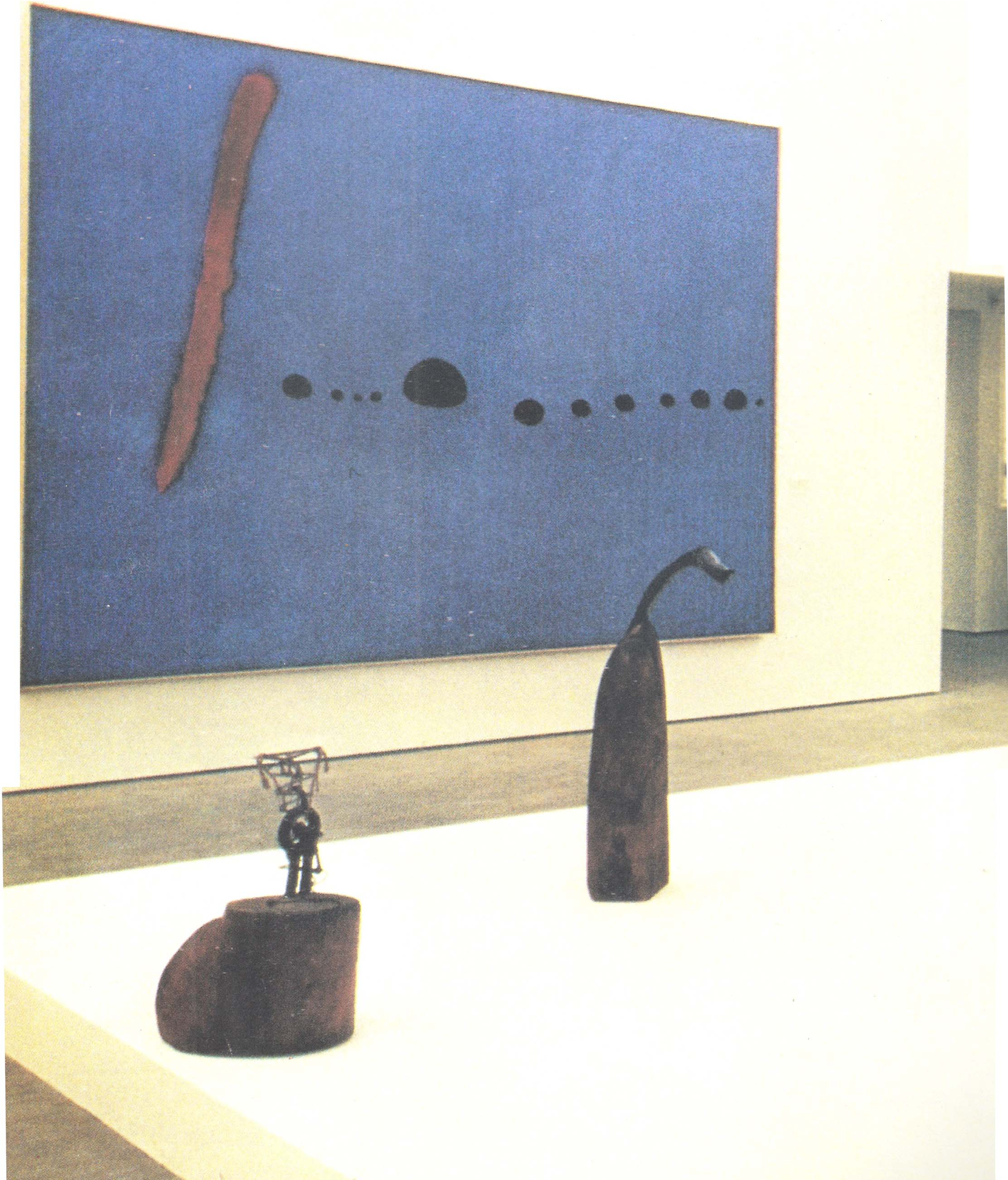
إذاً منذ ظهور الحداثة كانت محمّلة بالرؤى الثورية لتبديل الواقع وكانت محمّلة بأحلام وطموحات أكثر من حجمها، نشأ عن ذلك رؤىً فنية تمرّدية ذات طابع عبثي . إنّ الحساسيّة الثوريّة للتجربة البصريّة كانت جزءاً من جملة ظواهر تبدلٍ و تغيّر عميقة في المجتمع كظهور التيارات الفكريّة والفلسفيّة و الإيديولوجية، وصعود للتطور العلمي، و تشكل الأحزاب السياسية، والثورات الطلابية في أوروبا حيث كانت هذه الفترة مؤهلة أن تقود إلى انقلابٍ ثوريّ حقيقيّ في المجتمع.

لقد أعلن (نيتشه) ثورته على الدين و موت المقدسات الماضية التي تعدّ مؤشراً لتغيّرٍ ثوريّ قادرٍ على خلق منظومات فكريّةٍ وأخلاقيةٍ جديدة لذلك كان (نيتشه) يتساءل إذا كنّا بمستوى هذا الموت و إذا كانت الحداثة جديرة بهذا العمل.

لا ريب في أنّ تلك الفترة شهدت مخاضاً حقيقياً نتج عنه فنّ وليد ومختلف على الرغم من الأطر العقلانية التي بدأت تنظم حياة أوروبا على مختلف المستويات، فالحداثة بعامة مقترنة بالعقلنة كما يؤكد(آلان تورين) ×× أي أن الحداثة تعمل على خلق مجتمع عقلاني.

في إطار تلك الوضعية تشكلت التجربة البصرية الأوروبية التي لم تأخذ شكلاً توافقياً مع العقلانية في طروحاتها التشكيلية وفي البعض الآخر جاءت كتعبير عن الموضوعية والعقلانية إلا أنها ـ أي التجربة الفنيّة – تتفق فيما بينها على قطع الصلة مع الماضي الفنيّ وقد قامت حركية الفن بما

*فنان تشكيلي.





CLAUDE MONET
L'étang aux nymphéas

فيه الأدب على تأسيس المدارس الفنية التي أوجدت لغة فنية نصفها (بالحداثة).

هذه اللغة تمّ التأكيد فيها على فعل اللغة (إن الشعر يطالب بالأولوية للغة بكمالها الممكن)2 لذلك فالتجربة الفنية في الحداثة تعكسً دلالتها عبر اللغة التي تغيرت وظائفها من حيث هي حالة إنشائية، توصيفية للواقع أو وسيلة للتعبير عنه لتأخذ منحى آخر نحو الخلق والإبداع، باتجاه التجريد و الاهتمام بالخيال (السريالية) هذا الخيال الذي تجذر في العقل الباطن و

اللاشعور هو ما عاد بالحداثة إلى نقطة البداية حيث لم تجد مؤونة للاستمرار دون الارتشاف من الماضي الموغل في القدم، حيث ينبعث بقوة في الحداثة التشكيلية.





إذا كانت الحداثة بعامة (انتشار منتجات النشاط العقلاني والتكنولوجي والإداري)3 الذي أبدل النظم السابقة بنظم جديدة فإنها على المستوى التشكيلي اهتمام جاد بما هو روحي عبر انتقالاتٍ بصريّة تبدأ من الانطباعية وحتى التجريد الذي ينحو في بعض تيّاراته نحو ما بعد الحداثة، هذه الانتقالات تؤكد صفة هامّة لها هي أنها تعمل على هدم بُنىً جمالية سابقة لصالح بُنىً جديدة وهي بمعنى آخر تشكلٌ بصريّ ينمو في داخله رحم لولادة شكلٍ بصريّ آخر، هذا الخلق والتطور أدى لحضورٍ متنوع في الرؤى البصرية والمعرفية حيث تشكل في مجموعها كُلا" متنوعاً . وفي هذا السياق حاولت الحداثة أن تقطع أواصر القربى مع الفن اليوناني وعصر النهضة ومع الماضي الكلاسيكي للفن الغربي فقد أصبح الماضي في أحيان كثيرة موضع رفض وازدراء حيث قطعت الصلة بجهود تلك الفترة من تاريخ أوروبا وأصبح الفن كما يراه كاندنسكي: وليد عصره حيث كل فترة ثقافية تسفر عن فنّ خاصّ لا يمكن تكراره وأي جهود تبذل لإحياء مبادئ فنيّة قديمة لن يتمخّض إلا عن فن جهيض

وفي السياق نفسه حاولت التجربة التشكيلية الأوروبية أن تقدم بناءات جديدة غير متكئة على الماضي عكست عصرها وعبرت عن الراهن في نبضه المتسارع مما أدى إلى طرح أشكالٍ فنية منبثقة من قبلها، ومقدمة لفهم بصريّ جديد لذلك فالحداثة بهذا المعنى حالة انبثاق وخلق مستمر اتكأ في تطوّره على الظرف الموضوعيّ للتجربة الأوروبية وعلى تلاقح الثقافة الغربية مع الثقافات الأخرى، وهذا ما عبّد الطريق لمرور الحداثة التي شهدت بزوغها في فترة ما قبل الانطباعية.

ما قبل الانطباعية

في الحياة الرّيفية الزراعيّة يعيش الإنسان مع الطبيعة. يشعر بنوع من الانتماء والانسجام معها، إنّه بمعنى آخر داخلها، امتداد لها. وقديماً كان الفنان يعتبر أنّ الطبيعة هي المعلم الأول وكما يقول أنجر (عندما تجرؤون على التهجم عليها فكأنما ترفسون بطون أمهاتكم)4 هناك نوع من الدقة والأمانة في فنّ التصوير أثناء المرحلة ما قبل الرومانسية هناك حالة من الانسجام كحالة الريفي المزارع.

في الحياة المدنية يحاول الإنسان أن يفسّر تلك العلاقة لأنّه بدأ يفكر بما يحيطه يحاول اكتشاف ذاته وما حوله، فيبدأ الفنان بالتفكير بالطبيعة أكثر ونجد ذلك لدى الرومانسية التي يعبر عن أسلوبها (ديلاكروا) (أن مهمة الفن ليست نقل الطبيعة إنما التعبير عنها)5 لذلك بدأ الفنان يبحث في الطبيعة عما يناسب انفعالاته يحاول رؤية ذاته فيها وهذه الرؤية الرومانسية للطبيعة دفعت بالخروج الحقيقي للفنان إلى الطبيعة وإلى وعيها. وهو بهذا المعنى يعكس انتقال الفن إلى مرحلة جديدة إنه الانتقال من المرحلة الزراعية إلى المرحلة

الصناعية، إنه انتقال من العلاقة البكر مع الطبيعة إلى العلاقة معها من وجهة نظر المدينة إن اجتياح المدينة رافقه هروب منها لذلك بدأ المرسم يشكل حالة حصار على الفنان الأمر الذي دفع به نحو (الهواء الطلق) الذي كان لا بد منه لأنه هناك يأتي الطلق.

وهذه حالة تشكل بادرة نحو الحداثة وقد تجلت في هجرة المراسم التي دعا إليها(كوربيه) ويليه (مانيه) في لوحة (الغذاء على العشب) وهي عبارة عن رجلين يجلسان مع امرأة عارية في الطبيعة وهذه اللوحة كانت قد قوبلت آنذاك بالرفض الشديد من قبل المجتمع، لأنها تحمل إساءة للأخلاق وقد قال مانيه حينها: (يظهر أنه يجب أن أصور عارية ..حسناً... سأصنع لهم عارية) 6 وهذا القول يدعونا للتفكير، إنه الرفض القابل للقبول لأنه يعكس نوعاً من التفهم لها بدليل أنها قبلت فيما بعد.

إن عالم المدينة دفع باتجاه البحث والاكتشاف وتفسير الطبيعة والإنسان لذلك فإن مونيه دعا لهذا الاكتشاف دون مرجعية أو تغليف ديني وهذه هي الشرارة الأولى لولادة الحداثة التي أخذت الانطباعية قيادتها في تطورات مختلفة مستندة إلى التجارب السابقة عليها وقد تجلى التطور الانطباعي بشكل محوري عند مونيه رائد الانطباعية وغوغان في الهروب نحو البدائية وسيزان في التأليف وفان كوخ في التعبيرية .

إن هذه المرحلة التي دعوتها بما قبل الانطباعية هي التي دفعت بالعمل الفني نحو الحداثة التي أحدثت التحولات سواءً في بنية اللوحة ومادتها أو في الشكل الفني وتعبيراته المختلفة،هذا التحول له مسوغاته لأجل البحث عن رؤيا بصرية مختلفة عن الواقع المشخص كما هو.

الرؤيا البصرية في الحداثة التشكيلية المعاصرة

منذ تأسيس الحداثة التي بدأت مع الانطباعية (منعطف الفن الحديث) توضحت تحولاتها الشكلية والتغّير في البنية العامة للسطح التصويري، ويمكن القول إن هذا التحول بتجلياته البصرية تمحور في اتجاهات فنية رئيسية كالتكعيبية والسريالية والتجريد، وقد تم تطويرها إلى صياغات بصرية كثيرة وهي الآن تشكل تراكما للمعرفة البصرية القائمة. تعكس هذه المعرفة البعد الذاتي في رؤيا الواقع ولا ريب أن ذلك البعد بقدر ما هو متصلٌ بالتجربة الجماعية أو المحيطية بقدر ما هو منفصلٌ عنها، بعكس التجربة الفنية عند الإنسان البدائي حيث الفنان والإنسان بخطى واحدة يعكسان مفهومها الجماعي عن المحيط.

إنّ التجربة الذاتية للفنان المعاصر تتضمن فهمه ومعرفته البصرية التي تشكل الرؤيا الخاصة به، فهو يمتلك حرية التعبير عنها وهذا ما أضفى تنوعاً للرؤى التشكيلية وأحدث خروجا على سلطة السائد بوصفه محاكاة خارجية للواقع لها نفس المعنى لأي راء، لذلك تم تهد يم هذا (السائد) لصالح بناء يتصف بالمحاكاة الداخلية للواقع والأشياء لأنه انتقال من نسق تشكيلي إلى نسق آخر،من الظاهر إلى الباطن.

عندما ترى شيئاً يحدث اتصال بصري معه تدركه كشكل ومعنى بمدلوله النفسي الذي يختلف من شخص لآخر،إن رؤية الشيء بشكله الظاهري فقط يلغي ما وراءه، بهذا يكون الشكل الواقعي حاجباً لما وراءه، معيقاً أحيانا أمام تجسيد الحالة الانفعالية والنفسية لرؤية الفنان التي هي أكثر من الشيء ذاته، وهذا ما عمل عليه الفن الحديث حيث أصبح الشكل واللون، تعبيراً يعكس تجربة الفنان أكثر مما هو تغليف لشكل معين.

إن حالة التخليص والتجريد التي سعى إليها الفنان كانت على علاقة بما يراه وفق أسلوبية خاصة وهذا ما أدى إلى رؤيا ذاتية تُخضع العالم الموضوعي والواقعي لرؤية الفنان الذاتية سواءً كانت هذه الرؤية ذاتية بطابع موضوعي أو بطابع داخلي روحاني. إن اللغة التشكيلية الحديثة في ابتعادها عن الواقع لها معاييرها الشكلية والبصرية التي جاءت باتجاهات متسلسلة، كل اتجاه يكمل الآخر، بمعنى أن هناك خيطاً لذاك التطور التشكيلي في الرؤيا تمحور في التعبير الذاتي والموضوعي خلال انتقال الفن إلى المرحلة الصناعية، وقطع أواصر القربى مع الطبيعة - بمعنى آخر- خرج الفن من حالة الانتماء إلى الطبيعة إلى حالة تفسيرها، حيث أصبح المحيط خاضعاً لسيطرة الإنسان، إنها الذات النامية التي تعيد قراءة الواقع موضوعياً، كما عمل سيزان على الابتعاد عن تقلبات الذات الانفعالية ليقدم قراءة

موضوعية للشكل غير مقطوعة الصلة عن إيقاعاته الداخلية حيث قدم جدلاً بين طرفي الذات والموضوع وهو بذلك قدم منظومة جديدة للتفكير البصري أسست عليه التكعيبية في تجربتها أما التجريدية فجاءت بتنوع في اتجاهاتها وقد أمسك الفنان (موندريان) بالتجربة الموضوعية المستقلة عن الذات وأمسك الفنان (كاندنسكي) بالتعبير عن الخلجات الانفعالية والحالة الداخلية الذاتية للفنان وهذا ما عرف فيما بعد بمبدأ (الضرورة الداخلية) عند كاندنسكي (والضرورة الخارجية) عند موندريان.

إن هذا الفهم الجديد للإنسان والمحيط بصرياً دفع بمركب اللوحة نحو الحداثة التي شكلت طرقاً في الرؤيا عبرت عن التحولات الجوهرية في المجتمع وعن جمالية جديدة تجلت في البعد الرمزي والتعبيري والبدائي التي تشكلت في نسيج التطور الذي سينهض بالحداثة بدءاً من غنائية الانطباعية وانتهاءً بالتجارب التجريدية مروراً بالسريالية، إنها وسائل وطرق تشكيلية تعكس رؤية ميتافيزيقية في البحث عما وراء الأشياء، هو كشف وانتقال إلى حالة السؤال والتأويل، إنه فهم للواقع لا كما يبدو في ظاهرة إنما في حالاته الداخلية، هذا التطور جاء مواكباً لتطور الأجناس الإبداعية الأخرى وللتطور الفكري والفلسفي الذي شهده العالم المعاصر في تغير الكثير من الثوابت في فهم المحيط والعالم وأصبح الإنسان محاطاً بأسئلة الكون معاداً إلى غربته وقلقه إذ (حالما يضطر الفن لأن يعبر عن الخوف يتوجب عليه أن يفصل نفسه عن المثال الكلاسيكي)7 وبالتالي يتوجب عليه الخوض في اللامرئي وخلق عوالم بديلة للواقع بتصوراته المرئية لذلك بحث (غوغان) و كشف عن عوالم أخرى بديلة في جزر تاهيتي البدائية أو الاهتمام بما هو روحي عند (كاندنسكي) ، أو الخيال عند السرياليين، وهي طرق مختلفة قادمة من بيت الغربة باتجاه البحث عن الإنسان فيما وراءه.

من هنا بدأ الفن لا ينحو باتجاه محاكاة الواقع وإنما باتجاه معالجته عبر لغة تشكيلية هدمت فيه الواقع وقدمت رؤىً بصرية مختلفة تمتد إلى ما هو خفي في الأشياء حيث (لكل شيء وجهان). الوجه العادي المعروف الذي يراه المرء عموماً والذي يراه الناس جميعا والوجه الميتافيزيقي والروحي الذي لا يراه إلا الناس النادرون في لحظات التجلي والتأمل الميتافيزيقي وعلى العمل الفني أن يوضح ذلك الشيء الذي لا يظهر في صورته المنظورة) 8. فعندما ننظر إلى الشيء نعطيه إحساسنا، بمعنى آخر (إن أية صورة تجسد واقعين)9 واقعه المرئي المحسوس، وتجربتنا الذاتية التي تحمل إمكانية التخيل ، فالصحراء بمواصفاتها المرئية والفيزيائية واحدة لكنها تبعث إحساسات مختلفة بين فرد وآخر، والمبدع يتأملها بشكل معمق أكثر حيث يشكل منها ربما شكلاً بصرياً مختلفاً عن وجودها الفيزيائي وهذا ما ينطبق على كل الصور والأشياء التي نراها بشكل يومي.

إن الرؤيا البصرية في الفن الحديث تتعدى وتتجاوز الشيء بذاته، هي رؤيا حاملة لتأمل وإدراك أبعد مما نتصور،إذ لم تكن النتاجات الإبداعية للحداثة سوى نتاج لتأمل عميق وعمل في الرؤيا غائر في العقل الباطن وهذا ما يفسر إدراك (كاندنسكي) بأن الشكل المادي أساء للوحته، لأن الواقعية بهذا المعنى قد تحجب الرؤيا ومن ثم المعرفة لذلك من هنا نشأت الضرورة لتحطيم البنية التقليدية للوحة بغية البحث عن المجهول والغامض والكشف عن الإنسان.

* * *

الهوامش:

1- نقد الحداثة، القسم الأول، آلان تورين-ترجمة صياح الجهيم، إصدار وزارة الثقافة السورية ص 135.

2- ما الحداثة - هنري لوفيفر، ترجمة كاظم جهاد ،دار ابن رشد 1983 ص23

3- نقد الحداثة ص15.

4- الانطباعية، سليمان قطاية، اصدار وزارة الثقافة السورية عام 1973، ص7

5- نفس المصدر، ص11

6- نفس المصدر،

8- سيكولوجية العقل الباطن، كارل يونغ، ترجمة عبد الكريم ناصيف، إصدار دار منارات للنشر، ص 248

8- نفس المصدر ص232.

9- الفن والشعور الإبداعي، غراهام كولبير، ترجمة منير صلاحي الاصبحي، اصدار وزارة الثقافة السورية، ص 127



الاستشراق في الفن (بين الواقع و المتخيل)

ومن اللوحة إلى الفوتوغراف!!..

■ نزار شاهين*

الإستشراق بمعناه الأكاديمي هو مفهوم واسع يشمل الفن والفلسفة والأدب والموسيقى والعمارة وجوانب أخرى وكل مفهوم من هذه المفاهيم يحتاج لدراسة مستفيضة وسنتعرض في دراستنا هذه للأستشراق من أكثر من جانب. تأثر المستشرقين الغربيين الذين زاروا الشرق من خلال البعثات أو من خلال التبشير أو بشكل فردي بهذه المفاهيم. فمنهم من درس الشرق بشكل استعلائي واعتبر الشرق منطقة بغاية التخلف والقذارة ويحتاج إلى سنوات من ا لتحضر واعتبر الدين الإسلامي سبباً مهماً لهذا التخلف. ومنهم من درسه بعيداً عن التعصب والحكم المسبق. و تعبير مستشرق (orintalis) ظهر في أوربة في نهاية القرن الثامن عشر أما الأستشراق((orintalism) بمفهومه العام فقد ورد في العام (1838) م في قاموس الأكاديمية الفرنسية. وقد بدأ مفكروا الغرب المتعصبين حملة كبيرة عبر كتبهم ومؤلفاتهم سواءً الذين زاروا الشرق أو الذين بنوا أفكارهم بشكل تعسفي وهم قابعون في أماكن إقامتهم فتم تحقير الثقافة العربية والتركيز على مشهد التخلف والعنف والتعصب وصورت المرأة كسلعة جنسية ووضع جسدها تحت الأنظار. وقبل أن يبدأ الأستشراق كانت القسطنطينية قد سقطت في أيدي الأتراك في العام(1435) وبدأ التأثر با لمظاهر الشرقية بالولوج إلى الدول الأوربية المجاورة وخاصة مدينة البندقية . التيُ أخذت بالأزياء التركية والأسلحة الشخصية والخناجر المرصعة والسيوف المقوسة ذات المقابض المحفورة بالزخارف والمزينة بالأحجار الكريمة وهذا ماحدى بالفنا ن البندقي(جنتيلي بلليني) أن يرحل إلى القسطنطينية فرسم بور تريه للسلطان محمد الفاتح و بعض اللوحات التي نسبت له مثل لوحة – استقبال سفير البندقية في القاهرة – وقد تنوعت آراء المستشرقين في إظهار الشرق حسب المفاهيم التي تكونت لديهم. وسنستعرض آراء بعض المستشرقين سلباً وإيجاباً قبل أن نتعرف على علاقة الأستشراق بالفن .

يقول (لويس برتران) بعد زيارته للشرق في كتابه (السراب الشرقي) . الشرق إنكم لا تعلمون حقيقته إنه القذارة والسرقة والانحطاط والاحتيال والقسوة والتعصب والحماقة .. إني أكره الشرق والشرقيين أكره أولئك المعتمرين الطرابيش والمتهللين بالسبحات ..

يقول شاتوبريان : (أنت في استنبول لست بين شعب بل بين قطيع من الغنم يملك السلطان مقاده ويتولى جنود الإنكشارية ذبحه ولا متعة للقوم إلا في المجون ولا جزاء ينتظرهم غير الموت وقد تستمع لصوت عود يسري إليك حزيناً خافتاً من أحد المقاهي ، وتراهم جالسين حول فتاة ترقص رقصة مخزية وهم في حلقات

---

*مصور ضوئي .

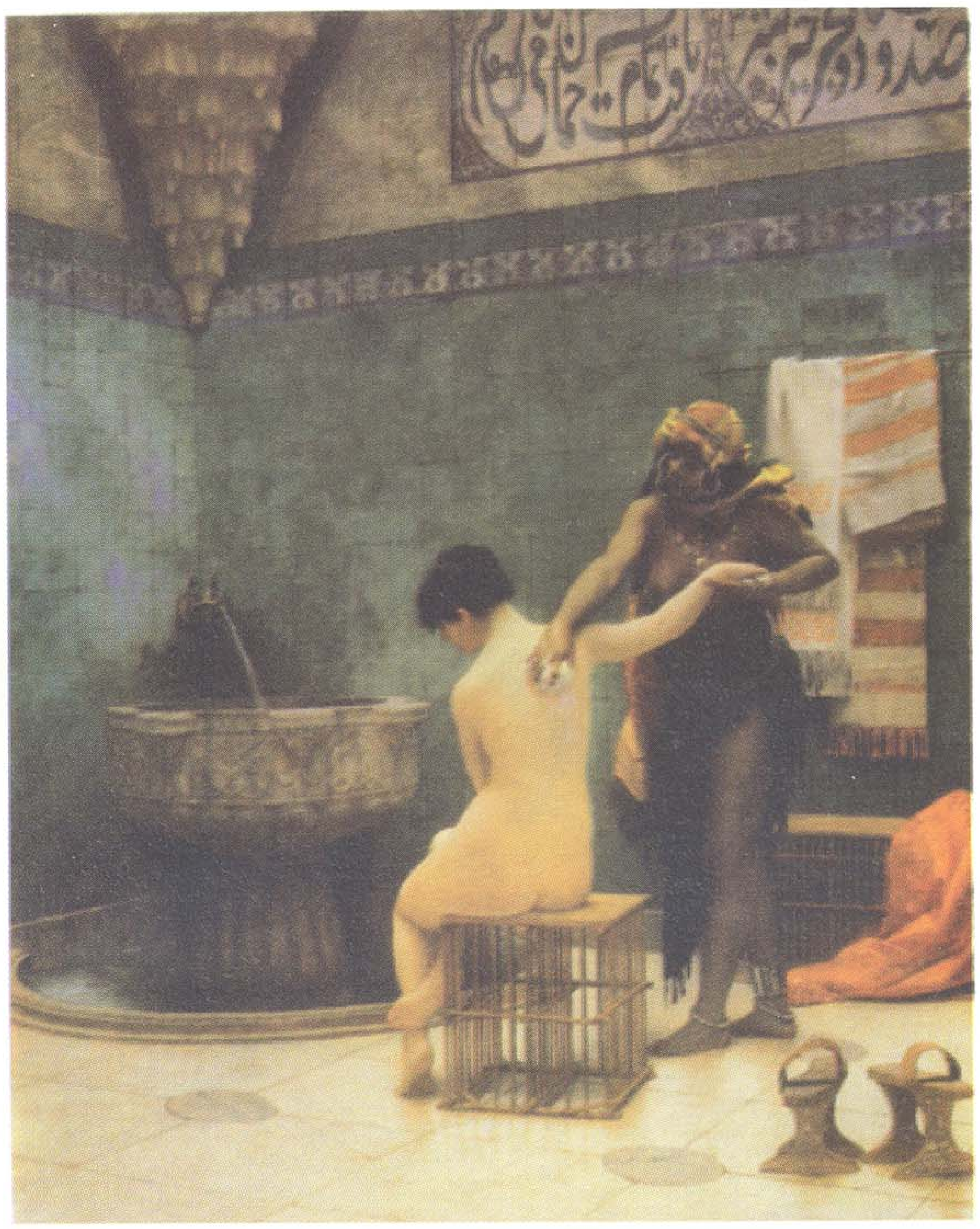


فردريك أرثر.

كالقرود بينما يقوم قصر السلطان بين الإصلاحيات والسجون)

ويرى مؤلف روح الشرائع (مونتيسكو) (1748) م أن (التسلط يتلاءم مع وا قع طبيعي في الشرق هو نتيجة للعامل المناخي حيث يجد الشرقي نفسه مهيأ للاستعباد ..) وقد رأى (أرنست رينان) المستشرق الفرنسي أن هناك تمايزاً في البنية المعرفية للعقول بحسب الأعراف حيث قال أن العقل الغربي منذ اليونان عقل إبداعي مقابل العقل الشرقي الذي لا يجاوز دور المحاكاة والاسترداد . ويرى (ما رميه) أن كل ما قيل عن الشرق هو أوهام وسرا ب .

في الوقت الذي نرى فيه (جيرا رده نير فال) يغاير شاتوبريان في وصفه للأتراك . وقد غاير أيضاً الروائي والأديب بيير لوتي (1850-1923) م أولئك المتعالين على النمط الشرقي بعشقه للشرق وأنصفه من خلال أعماله الأدبية إلا أ ن منهم من قدم دراسات نقدية منصفة وموضوعية ومنهم الأوربيون أو العرب مثل المستشرق الألماني (يوهان ج. راسكيه) (1716-1774) م و أنور عبد الملك ومحمد أراكون وجون ماكنوي وروبرت أكوين ، وقد رأى المفكر الفلسطيني الراحل إدوار سعيد في كتابه (الأستشراق) أن الأستشرا ق ابتداع غربي متأسس على نظرة دونية لكل ماهو شرقي ويرى أ ن الفن منتج تاريخي خدم السلطة الاستعمارية با لتوازي مع المنتج العلمي وقد حاول علماء الأستشراق طمس مسؤوليتهم عن إبراز حقيقة الشرق كجزء من التاريخ الإنساني المعرفي وتم التركيز على الكونيالية كمفتاح تنويري حمل إلى الشرق مفاهيم الحداثة إلا أن ذلك كان كنوع من التجديف ولذا غامر بعض المستشرقين بكشف أوهامهم . إ ن هذا التطرف المصحوب بتعصب واضح ضد كل ماهو شرقي يجلي وبشكل ملحوظ مدى التحجر الذي وصل إ ليه بعض المستشرقين الذين لم تكن الموضوعية هدفهم أبداً وقد تأكد أن بعض المستشرقين كان لهم ارتباط بالحركة الاستعمارية وقد تجلى ذلك عند (غوستاف دوغا) و (جاك بيرك) وقد ا نبرى بعض المفكرين العرب لمهاجمة معظم المستشرقين بشكل ابتعد عن الموضوعية أحياناً إلا أن(مونتيسكو) أدا ن كبقية بعض المفكرين الفرنسيين الحروب الاستعمارية ضد شعوب الشرق واضطهادها وتحطيم قيمها باحتلال أراضيها. وقد شُنت عليه حملات قاسية من بعض المفكرين العرب. نتيجة آرائه بهذا الصدد ونحن على خلاف معه في أن يكون المناخ هو أهم سبب



جان ليون جيروم:الحمام،1880 +1885زيتية على قماش،في متحف الفنون الجميلة في سان فرانسيسكو، مجموعة ميلدريد آنا ويليامز



فريدرك أرثر.

في تكوين طابع الاستكانة وقبول الظلم لدى الشرقيين.

أخذ الأستشراق طابعاً واضحاً في بداية القرن التاسع عشر مع بدء احتلال الدول الأوربية للعالم العربي وتفكيك الدولة العثمانية والإستيلاء على بعض أراضيها وكشفت حملة نابليون تحول الغرب إلى مخول لتدريس الشرق ما يجب أن يكونه .

فبالرغم من المتعارضات التي أثيرت حول حملة نابليون على مصر(1798-1801) فقد رأى ا أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر في جامعة عين شمس الأستاذ أحمد زكريا الشلق أن الحملة على مصر هي (جزء من الأحلام الإمبراطورية لنابليون المسحور بالشرق والمتأثر بكتابات المستشرقين) وقد يكون أحد الأسباب . طموحاته الشخصية أو أحلامه في أن ينهض به من خلال العلماء الذين اصطحبهم معه من كافة الاختصاصات (الرياضيات - الكيمياء - الهندسة المعمارية - هندسة المناجم - الطب - الجغرافيا - الرسم - النحت - الأدب - الموسيقى- فنيو طباعة متخصصون بالمتفجرات ....) وقد شبه هذه المجموعة بكتيبة غزو لاتقل أهمية عن كتائب الجيش . حيث بلغ عددهم (175) عالماً ونظراً للشبهة التي نطلقها دوماً على كل ماهو غربي ووضعه موضع الإتهام فقد هُوجمت حملة نابليون من معظم المفكرين العرب على أنها فقط حملة استعمارية الغاية منها الهيمنة على ترا ثنا وحضارتنا دون أن نعير أي اهتمام لأي ايجابية ترافقت مع ا لحملة فكتاب (وصف مصر) بأجزائه الستة والذي شارك بإنجازه ثلاثمائة عالم حول حضارة مصر الفرعونية ماهو سوى مؤامرة حاكها الفرنسيون لطمس حضارتنا التي كنا عنها ساهون لاهون . والمطبعة التي جاء بها نابليون معه هي جزء من المؤامرة ......؟ .

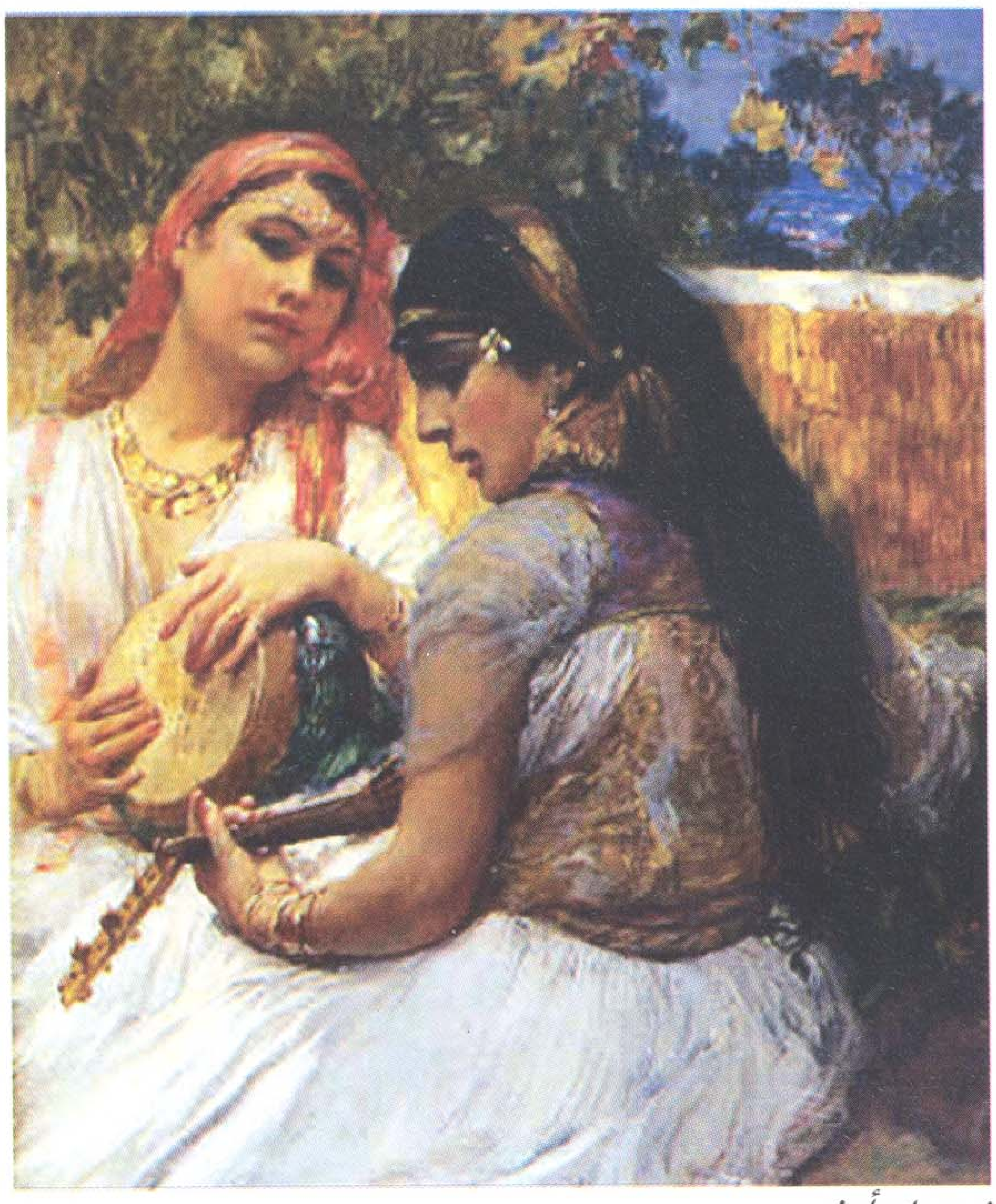
لقد بلغت عدد المخطوطات العربية والتركية والفارسية في الربع الأخير من القرن التاسع عشرفي مكتبة باريس (3500) مخطوط وبالتأكيد فإن هذا العدد قد تضاعف وهي مصنفه تصنيفاً جيداً وقد تشعب اختصاص المستشرقين فمنهم من درس اللغة العربية وفقهها أو التشريع الإسلامي أو الموسيقى بآلاتها وتصنيفاتها وفنون الزخرفة والمنمنمات والطب والحكمة .. الخ .

إن التناقض في الحوار الذي يتم من طرف واحد له صفة الحكم المسبق والجاهز لرمي الآخر

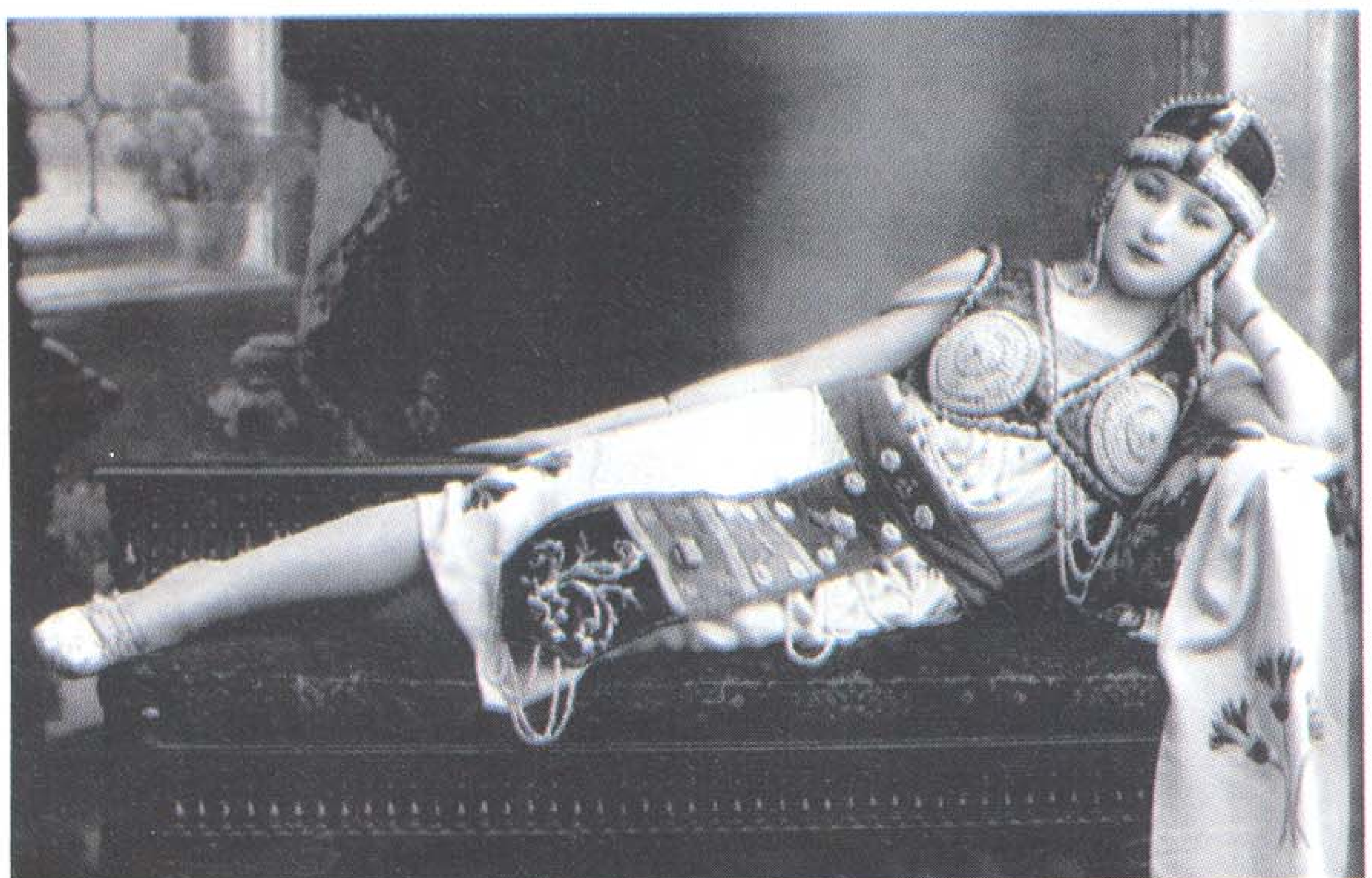
باتهامات قد تكون من صنع مخيلتنا التي تبحث عن الإثارة



السير فرانك ديكسي، 1892زيت على قماش، جمعية الفنون الجميلة، لندن.



فردريك أرثر



صورة فوتغرافية ضمن الأستوديو و هي محاكاة للوحات الأستشراق، التقطت في نهايات القرن الثامن عشر.



جون فائد، رجل يقايض جارية بدرع، حوالي1860زيتية على لوح، مجموعة خاصة.

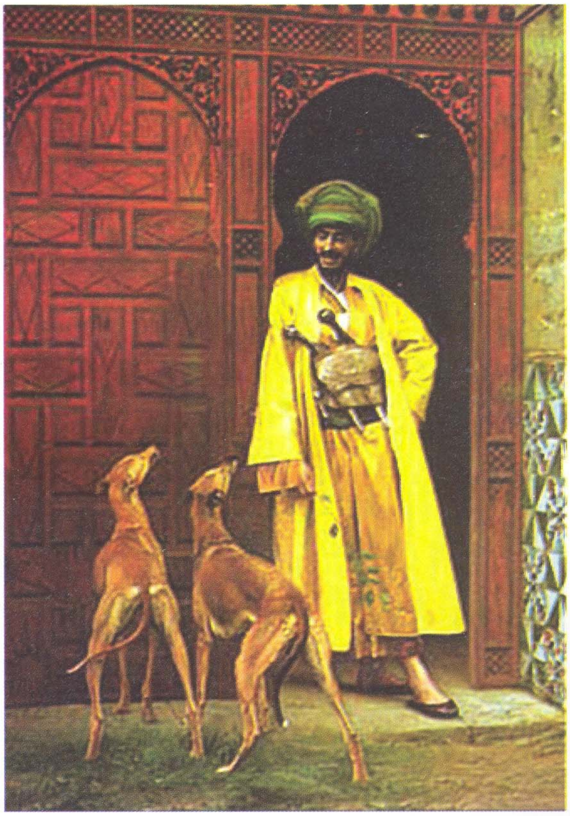
من خلال إبراز الصفات

التي تدخل في صلب محاكمة غير عادلة غاب عنها الطرف المتهم.

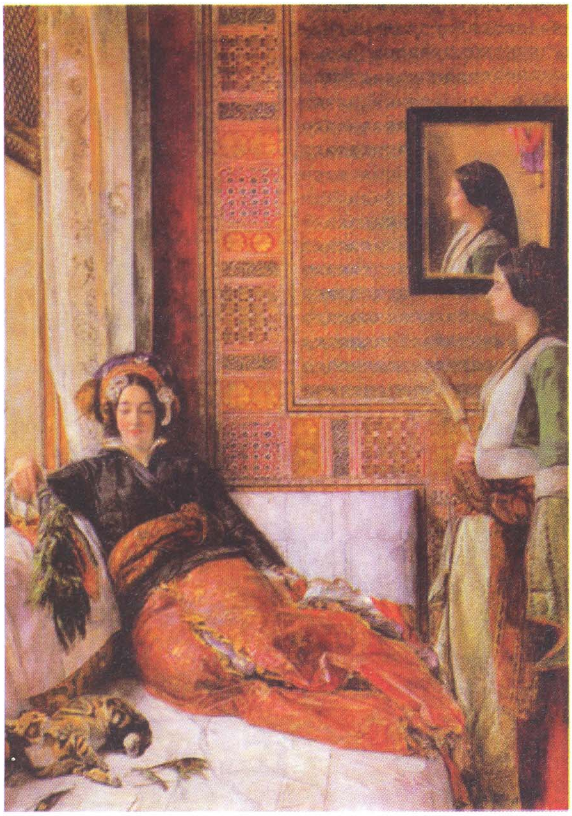
وما يهمنا بعد هذه المقدمة هو علاقة الإستشراق بالفن بحيادية غير مؤد لجة تخدم المعرفي فقط.

بدأ أول احتكاك معرفي بين الشرق والغرب بقيام علاقات دبلوماسية بين شارلمان وهارون الرشيد ولم يكن الفن الإسلامي قد أخذ صيغاً مدرسية لها أساليب معتمدة بعموم الفن رغم أنه لم يتعد القوالب الزخرفية والنقش والزركشة والزخرفة النباتية والهندسية، إضافة للأشياء الأستعمالية التي أخذت منحى الفنون التطبيقية كالنحاسيات بمختلف أنواعها وأشكالها والسجاد والخشبيات المحفورة والأقمشة والزجاجيات.

كان الفن في أوربة يعيش أزمته (أزمة روح) وخاصة في فرنسا فهو كان لصيق البرجوازية الفرنسية والإقطاع فعمت السطحية فيه وتم الابتعاد عن الأسس الجمالية التي قام عليها الفن الكلاسيكي وكان إرضاء الذوق الفني للنخبة والاغترا ف من مباهج الحياة سبباً في سيادة الألوان الزاهية وحلت الخطوط الخفيفة محل الخطوط الصارمة والقوية وحلت الموضوعات الحسية المثيرة في أعمال فناني (الروكوكو) كصور المحظيات والغانيات والعاريات التي انتشرت في قصور النبلاء وفي هذا العصر (الروكوكو) أدخلت الصورة الشرقية شكلاً ومضموناً في فن التصوير الأوربي وبدأت نوع من الحمى الشرقية تجتاح حياة القصور والصالونات وبدأت نساء القصور من النبيلات وغيرهم بالتشبه بالسلطانات الشرقيات بلباسهن ونمط حياتهن فهاهما مدام (بومباردو) ومدام (دي باري) محظيتا الملك لويس الخامس عشر يقفن أمام الفنان ليرسمهن كالسلطانات وانتشر رسم البور تريه واللوحات الأستشراقية مثل (السلطانة تشرب القهوة) و (السلطانة و جواريها) (السلطانة في الحديقة .... إلخ) إلا أن الفن خرج من أزمته و حررته الثورة الفرنسية وأتاحت للفنان التخلص من قيود الإقطاع والكنيسة وكان النزوع إلى تأميم



جوستاف جان جيرنيوم.



جون فريدريك، حياة الحرملك، القسطنطينية 1854، مائية على ورق.

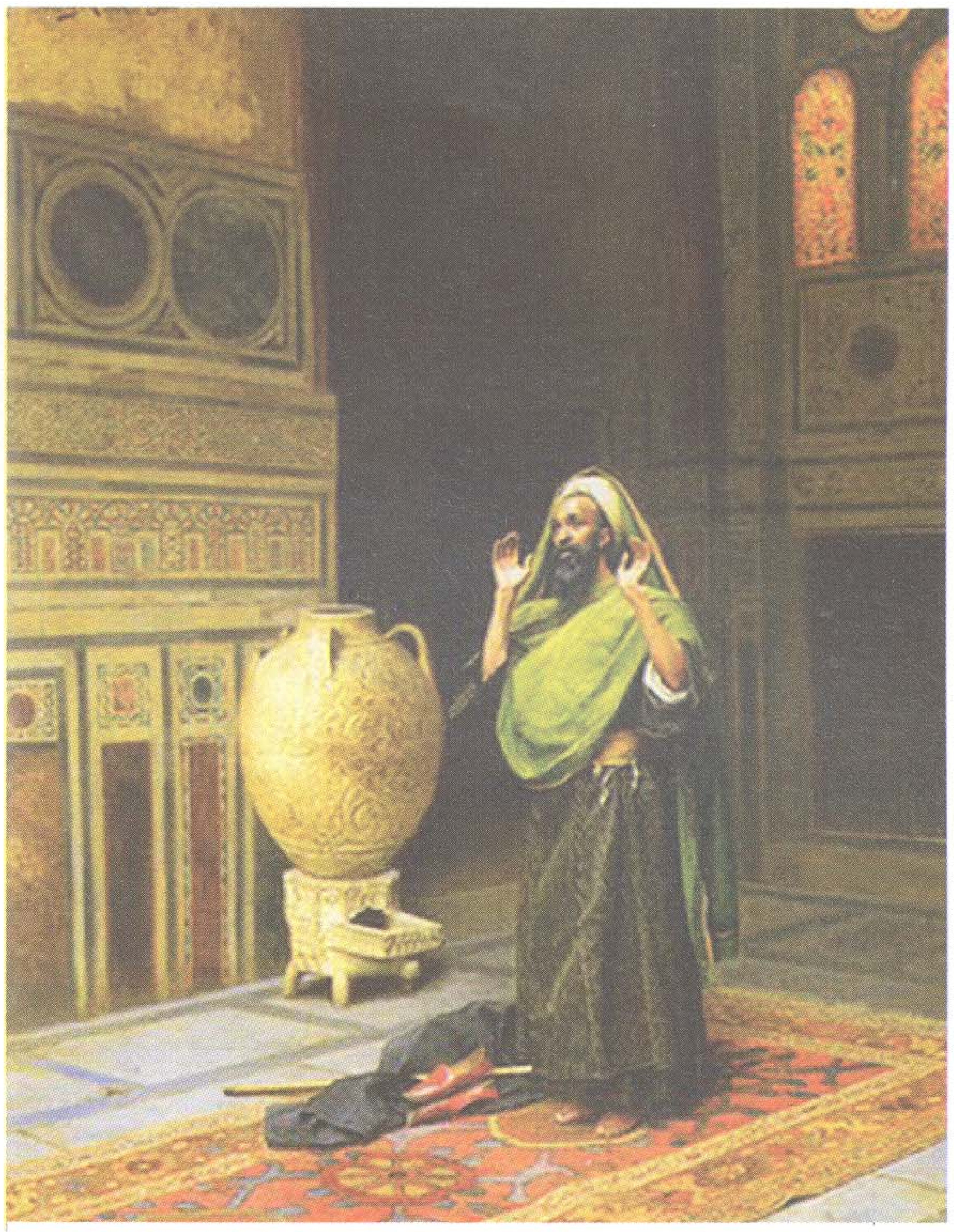
الآثار الفنية والمتاحف هدفاً وكان الفنانون بحاجة إلى مواضيع جديدة بعد استهلاكهم لقصص الكتاب المقدس. وتصوير أمراء الإقطاعيات ورجال الكنيسة. وقد سبقت حملة نابليون ترجمة كتاب ألف ليلة وليلة في أوائل القرن الثامن عشر على يد الباحث الفرنسي (أنطوان غالان) في العام (1704) م فأضرمت نيران الولع بالشرق لتفتح بوابة الخيال أمام نوع من ا لسرد المتخيل والاستمتاع الحسي بالمحكي عن نساء جميلات معشوقات من قبل الأمراء والسلاطين يشكلن وجبات من التلذذ لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد. لقدا نتقل البهاء الشرقي إلى صميم الفنانين وبدأت مرحلة من (الأكزوتية) أي الشغف بكل ماهو غريب تأخذ بخيالات الفنانين أما حكايات الشرق الغامض ا لساحر من خلال ألف ليلة وليلة فقد فتحت الباب ليلج منه الأستشرا ق ويثبت مفاهيم قد تكون خاطئة حول الشرق والشرقيين إلا أن نابليون بونابرت أعاد الفن إلى القفص ليغرد باسمه وأطره ليخدم مشاهد الحروب التي خاضها وليسجل انتصاراته الدامية وحتى الوهمية منها .

أتاح الإستشراق الفرصة للفن الأوربي كي يخرج من أزمته فانطلق الفنانون يجوبون الشرق

يبحثون عن أحلامهم وخيالاتهم في لوحاتهم فالرسامان(ميللينغ) و(بريزيوري) لحقا(بليوتارد) و(فينمور) إلى تركيا أما (لويس ودي نيرفال) و(جيرمي وفلورا نس نايتنجيل) فقد ذهبا إلى مصر، و(دي لاكروا) ذهب إلى مراكش حيث اكتشف تلك الألوان الصارخة وقد تأثر ببيوت طنجة وشرفاتها ونصاعة البياض فيها ولما احتلت فرنسا الجزائر زارها الفنان وكانت نتيجة زيارته لوحته الرائعة (جزائريات في غرفتهن) (1834)وقد زارها العديد من الفنانين الفرنسيين (كهوراس فرنيه) الذي صور أسر قافلة الأمير عبد القادر الجزائري ولوحته موجودة في متحف فرساي ويبلغ طولها ثلاثة وعشرين مترا وقد نالت الإعجاب في صالون باريس (1845) أما في الفنون البصرية وبعد دخول الحرملك في مساحة الرؤية الفعلية أو المحكية فقد بات هناك مبررملائم لرسم العاريات الحالمات وصارت

الجواري رمزاً للروعة الشهوا نية والغرائبية وتم اختلاق الكثير من المشاهد البصرية يلفها غموض حسي فلوحة إنغر (الجارية المستلقية) (1814) لم تكن بالمطلق جارية شرقية وإنما جسد من الشمع وهو تشريح لجسد امرأة أوربية مستلقية تولي ظهرها للمشاهد أبرز الفنان شرقيتها بعمامة ونارجيلة ومروحة بينما جسدها الملفوف بخضاب الرغبة برزت منه تفصيلات تقول ها أ نا. وهناك مجموعة من المصورين لم تغادر بلادها وكانوا يسمون ((مصوري المقاعد الوثيرة)) اقتبسوا موضوعا تهم من مجموعة الصور المطبوعة كما فعل الرسام الفرنسي (آنجر) في لوحته المشهورة (الحمام التركي).

عندما ظهر التصوير الفوتوغرافي كبديل تسجيلي للوحة كانت شركات التصوير تمارس نشاطها في الشرق مثل شركة (بونغيها آند صن) ثم أنتجت شركة (كوداك) كاميرا محمولة يمكن استخدامها بسهولة وما إن حلت نهاية القرن التاسع عشر حتى قلص التصوير الفوتوغرافي رسم اللوحات الأستشراقية وكان الفنان الإيطاليّ (فوستو زونارو) - 1939 قد أعاد رسم الصور الفوتوغرافية التي التقطها في كل من الجزائر والقاهرة واسطنبول سواءً بالألوان الزيتية أو المائية أو الرصاص وكان (جان ليون جيروم) قد قام برحلة إلى تركيا ومن بعدها إلى مصر وفلسطين وسوريا وسيناء وشمال أفريقيا و قام بإعادة إنتاج الصور الفوتوغرافية بلوحات غاية في الدقة والإبداع وبألوان جريئة وكانت التفاصيل في اللوحة مذهلة وقد فتن بالحمامات التركية فقد أبدع مشاهد منها ومن الحرملك ويبدو أنه استقاها من الروا يات المحكية عن هذا العالم الغامض الساحر فنساؤه اللاتي يظهرن في لوحاته خلف سديم الأبخرة في الحمامات هن نساء كاملات وكأنه جلبهن من عالم يغص بالرغبات التي يفصح عنها للتو وقد تنوعت مواضيعه لدرجة التساؤل من أين يتأتى له كل هذا الخيال ليرسم هذا العالم المليء حتى بأدق التفاصيل المحيرة والتي لا تستطيع عدسة الكاميرا التقاطها وقد بذل جهداً مضنياً لإبراز كل ماهو شرقي من خلال التركيز على ما ينضح من خياله لإعطاء أي موضوع تفصيلاته والتي يتفرد بها باقتدار يؤخذ بالحسبان فلوحته المنفذة بالحفر الفوتوغرافي(الحمام الكبير في - بورصة- 1885) ارتقى بها إلى كل ماهو متخيل عن حمام يعج بمستحمات عاريات غافلات عن المراقبة تطفح أجسادهن بالاشتهاء . كانت مصر قد خلبت لب أوربا وألهبت خيال الأوربيين



لودفيغ دوتش.



أنجي تيساسر، جزائرية و عبدتها، 1860زيت على قماش.



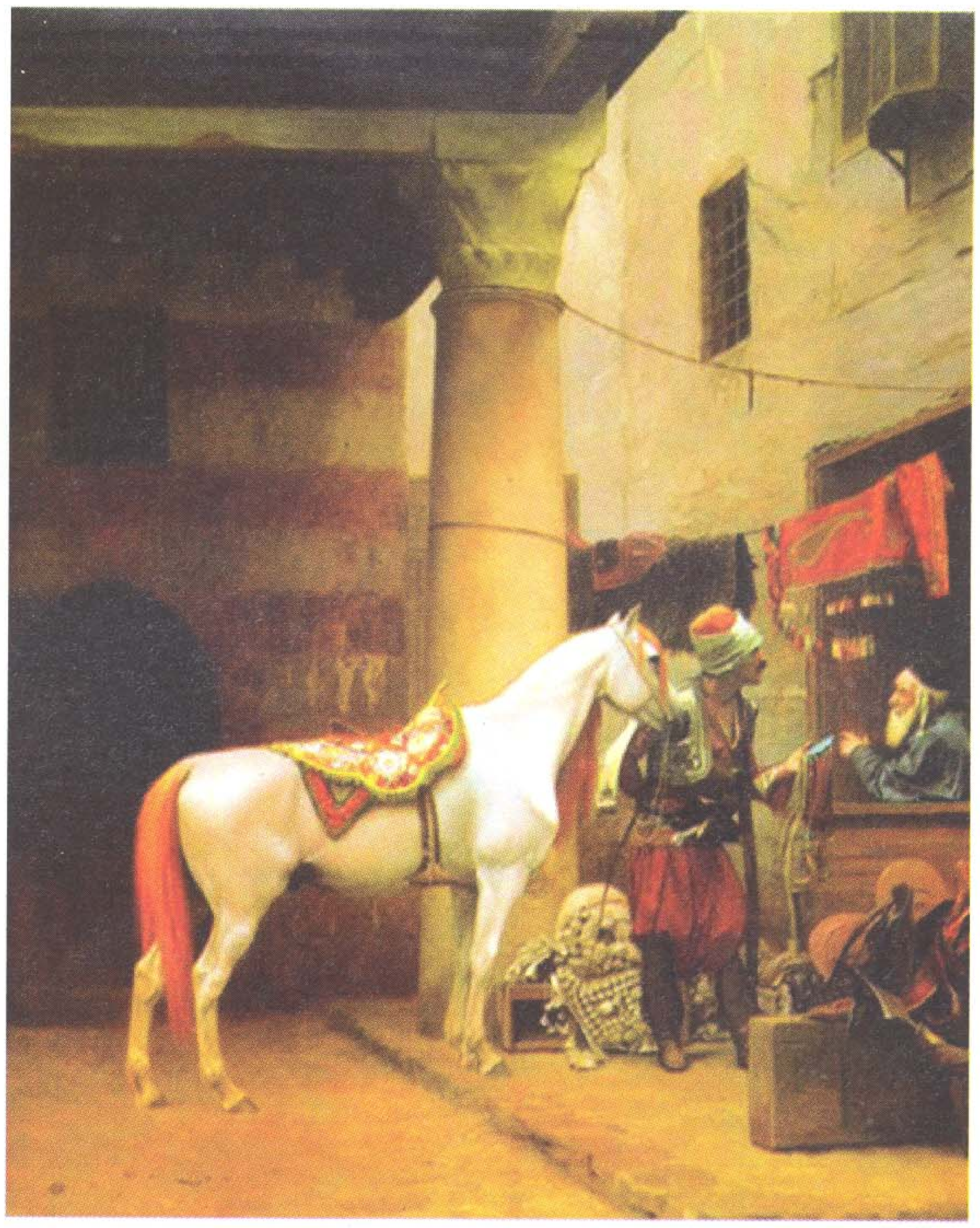
جان ليون جيروم.

وعندما تكللت بالنجاح جهود المصورين الفرنسيين (لويس جاك داجيري) وزميله (الفونس جيرو) في إنتاج أول صورة فوتغرافية عن طريق آلة التصوير وذلك في العام (1839) حتى كانت هذه الآلة في مصر حيث تقاطر عليها مجموعة من المصورين من اسطنبول سواء المكلفين من السلاطين أومن جاء على نفقته الخاصة إضافة إلى الإيطالي (كارلو نايا) واليوناني (زنجا كي) الذي كان غزير الإنتاج وقد رصد الحياة في المدن المصرية كالقاهرة والإسكندرية وبور سعيد إضافة للعديد من المصورين الأرمن والفرنسيين. وانتشرت حمى التصوير الفوتوغرافي وأبدع في هذا المجال العديد منهم حيث قدموا أعمالاً منافسة للوحات الأستشراق، وهذا قلص رحلات الفنانين إلى الشرق.

تعد الفترة مابين عامي(1840-1880)فترة ذهبية لفن الأستشراق وما من مصور له من الشهرة مكان إلا وكان مستشرقا.(دي لا كروا وجيروم) من فرنسا(مكارت) من النمسا و (بريولوف) من روسيا و(هولمان هنت) من بريطانيا و (فورتوني) من اسبانيا و (كافي وكور دوني) من ايطاليا . ولا يسعنا هنا ذكر جميع الفنانين الذين زاروا مراكش والجزائر وتونس أي دول المغرب التي خضعت للاحتلال الفرنسي.

أما لوحة (موت ساردا بال) فهي من أهم لوحات الإستشراق المبكر ففيها كل العناصر الشرقية

الفاتنة وقد أجج دي لاكروا المشاعر البصرية من خلال التفصيلات التي وضعها في اللوحة و الأجساد المترعة بالعافية الجنسية والملك المستلقي تلتف حوله مجموعة من الجواري وعند قدميه أمته وهم بانتظار النار التي ستأتي عليهم وكأنهم قرابين. وقد حرص الفنانون على الإثارة لدعم موضوعا تهم وغدت سوق النخاسة موضوعاً شائعاً يتيح لهم عرض أجساد النساء عرايا أو تحت لباس يشف عن جمال يعابث خيال المشتري والرائي. وصار الحرملك مصدر الهام للفنانين فراحوا يغرفون منه تاركين لخيالاتهم ابتداع أجساد تفيض بالرغبة والجمال ورغم أن العديد منهم صور الحياة اليومية بأشكالها سواءً الأسواق بما تحتويه من عرض للسلع أو معاينتها من قبل الزبائن أو الحواري بناسها أو المساجد بهيبتها الروحية أو الحياة اليومية



جان ليون جيروم.



جان ليون جيروم.

في البيوت وطرز عمارتها وزخارفها والعبيد والإماء الذين يشغلون حيزاً من المشهد فقد أولى بعض الفنانين الدقة لنقل المشاهد بألوانهم الساحرة والأزياء الملونة بشفافيتها الكاشفة لما يمكن أن يكون مستوراً. ولم يقتصر الأمر على المصورين فقد بدأ الأدب يغرف من هذا المنهل كما الموسيقى التي أغنت الأوبرا بمواضيع شتى ولو أردنا تعداد الأعمال الأدبية أو الأوبرا لضاق بنا المجال طالما أن موضوعنا في الأساس هو فن التصوير والأستشراق.

يعتبر افتتاح قناة السويس (1869) هو بداية النهاية لفن الأستشراق فقد جسرت الهوة مابين الشرق والغرب كما أن تطور التصوير الفوتوغرافي قد أوقف هجرة الفنانين لاستقاء مواضيعهم

فعين الكاميرا باتت أكثر توثيقاً وسهولة وبدأت المجلات المصورة (اللستريد لندن نيوز) الإنكليزية و(اللوستراسيون) الفرنسية ومنذ العام (1850) تطالع قرائها بالصور الفوتوغرافية عن الشرق وبدأت الصالات التي كانت تحتكر أعمال الاستشراق (صالون باريس) ومعرض (الأكاديمية الملكية) بلندن تتجه نحو مواضيع أخرى بعد أن جفت منابع الشرق من المواضيع التي تحتوي الكثير من الجديد.

* * *

المراجع

-1 د. عكاشة ثروت . كتاب العربي - الشرق في عيون غربية

-2 د. بيطار زينات . عالم المعرفة - الأستشراق في الفن الفرنسي

-3 عالم الحريم خلف الحجاب - أليف كروتييه . ترجمة أ. خليل علي

رصد؟؟..

الندوة الموازية لمهرجان الفنون الإسلامية!!..

(نقش ورقش) في الشارقة القيم الجمالية للعمارة الإسلامية..

■ التحرير*

على هامش مهرجان الفنون الإسلامية الثالث عشر الذي شهدته مدينة الشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة خلال شهر كانون أول 2010، أقيمت ندوة موازية حملت عنوان (نقش ورقش) بحثت في القيم الجمالية للعمارة الإسلامية شارك فيها عشرة باحثين من سورية ولبنان ومصر والعراق وتونس والسودان وتركيا قدمت خلالها عشر مداخلات تحدثت عن منهجية الفن الإسلامي بين فلسفة البعد الواحد واللقاء مع التجديد، والإيقاع المعماري الإسلامي- العصر والأبعاد الروحية، والجمالية لدى شيخ العمارة العثمانية سنان، والحضور الجمالي للعمارة في منمنمات مقامات الحريري، والعمارة الاسلامية بين الفلسفة والفن، والعمارة الإسلامية ورهان التعبير عن الكلي بمفردات المحلي وجماليات العمارة الإسلامية بمدن شرق افريقيا وعوامل الوحدة في العمارة الإسلامية والقيم الفلسفية والجمالية للعمارة الإسلامية والقيم الجمالية لمسجد زايد بن سلطان.

مهدت دائرة الثقافة والإعلام- إدارة الفنون في الشارقة للندوة مؤكدة على أنه لا تجتمع الفنون في أمر بمثل اجتماعها في العمارة الإسلامية التي تعد بحق قاموساً مميزاً لأنواع الفنون التي تداخلت بسمو مع مختلف العناصر المعمارية لتؤكد خصوصية جمالياتها وتفردها في استيعاب معادلة الوظيفة والغاية والاحتياج وتطبيق ذلك في مختلف التصاميم بروح جامعة تجسد الفلسفة الخاصة للاعتقاد، باعتبارها الهوية المركزية التي تنوعت في إطارها المراحل والأمكنة وتطورت في ظلالها أشكال المعمار ووظائفه بحسب الظروف المناخية والمعيشية والثقافية..

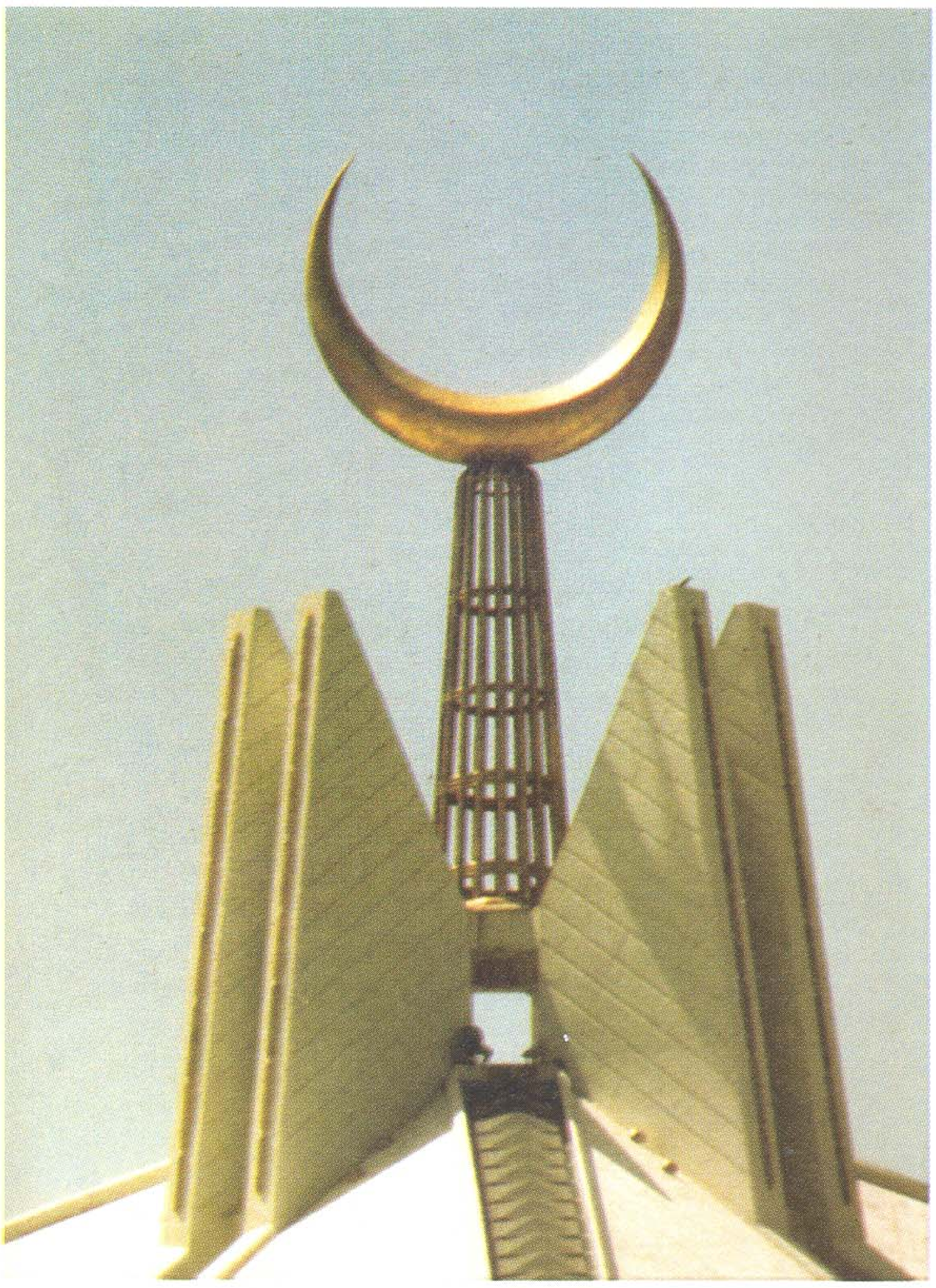
وأضافت الدائرة مؤكدة أنه مروراً بكل الثوابت الجمالية للعمارة الإسلامية شرقاً وغرباً، فإن الحديث عن القيم الجمالية التي أرست المفاهيم البنائية والروحية جنباً إلى جنب وبتناغم فريد يظهر الامكانات التعبيرية للتجديد كعنصر شامل يوفق بين الجوانب المادية والمشاعر الروحانية والمرجعيات الحضارية للشعوب التي اختارت الاسلام ديناً وعقيدة كما يراعي الصلة بالطبيعة والمناخ والمواد وكل ما من شأنه التأثير في التفكير الجمعي للشعوب، وكما راعت هذه العمارة النور والرطوبة والجفاف والرياح والماء والاتجاهات فقد راعت المراحل الحضارية المميزة للشعوب وكانت روح العقيدة وجلال الله ومركزية الوعي هي الهدف الأسمى.

نحات وأستاذ: عميد كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق

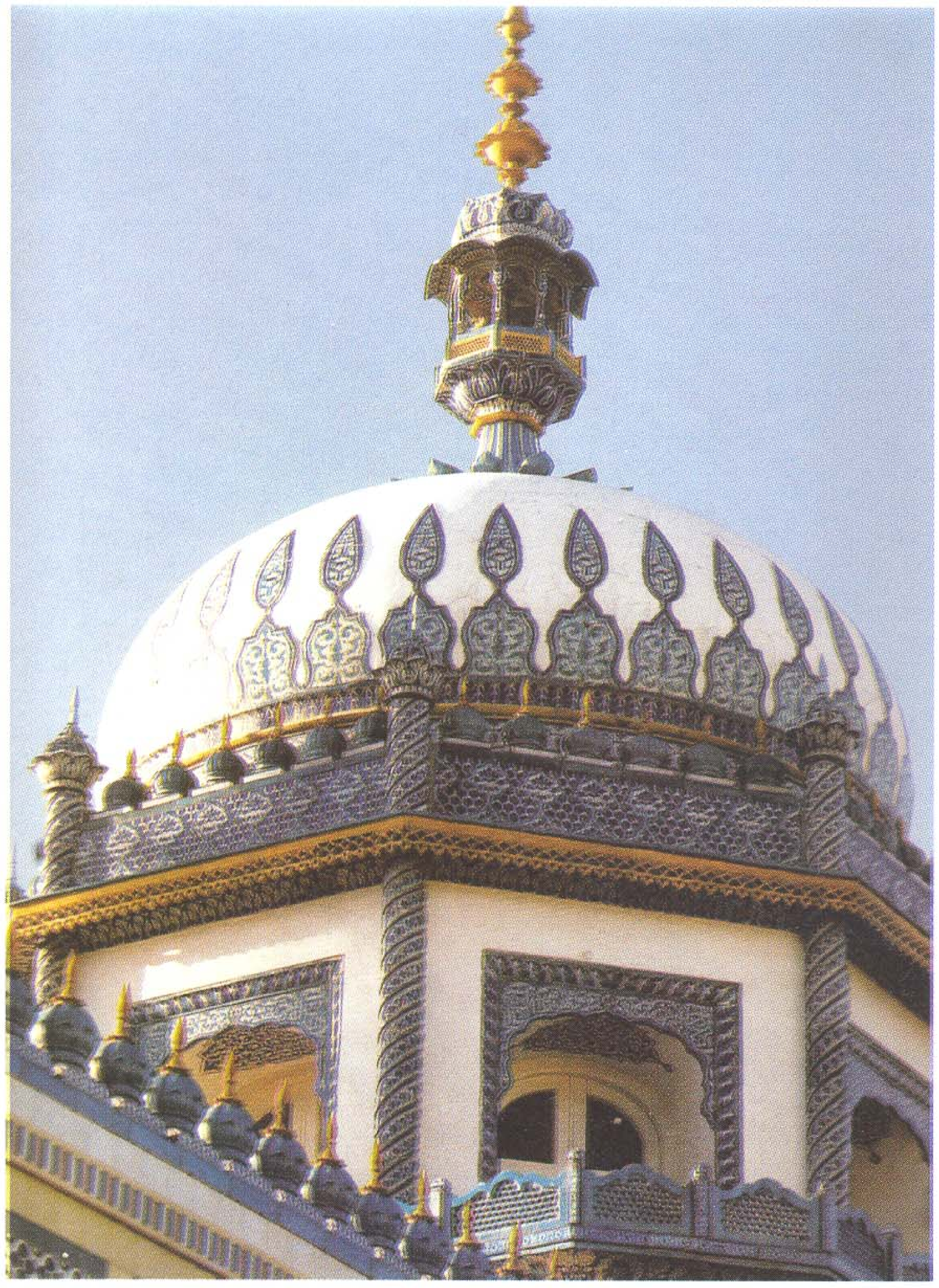
وأكدت الدائرة، أن إعادة قراءة هذه القيم في العمارة الإسلامية والتداول حولها تاريخياً وفلسفياً لا بد أن يفضي إلى



احد الجوامع الايرانية.



طراز معماري إسلامي معاصر.



قبة جامع بهونك في باكستان.

واقع العمارة المعاصرة في العالم الإسلامي وهو الهدف من إقامة هذه الندوة التخصصية التي لا بد لها من التعريج أيضاً على محتوياتها المختلفة من أثاث وزخارف وعمارة داخلية بشكل عام ذلك لأن العمارة هي الوعاء الحاضن لشتى ضروب وأجناس الفنون الأخرى.

من جانب آخر فإن العمارة الإسلامية على مر العصور كانت ولا تزال الشاهد الأكثر حضوراً باعتبارها تحمل ثوابت تشمل في عضويتها وتلقائيتها وتباين مسطحاتها وتفعيل تعبيريتها وتنغيميتها التي تأخذ حالة متكاملة من المليء والفارغ وبالتالي تركز على الداخل وتراعي البروزات بإبداع التشكيلات الهندسية وتنسيق المواقع وهندسة المدن بالإضافة إلى جمعها مختلف الفنون الجمالية كفنون النقش والرقش نحتاً ورسماً وخزفاً وخطاً وعبر مختلف المواد التي أثبتت مهارة الفنان المسلم كالحجر والرخام بأنواعه والخشب والمعادن والزجاج والمنسوجات، وكل ما نراه متجلياً في الآثار المعمارية ومتمثلاً في تفاصيلها المشتملة على العقود والتيجان والنوافذ والمشربيات والأقواس والأبواب والمقرنصات والمنابر والقباب والمآذن والمحاريب وسواها من التفاصيل التي كانت لصيقة بالعمارة الإسلامية ولا تزال تشكل عوامل الوحدة فيها.

شارك في الندوة الدولية (نقش ورقش) د. سيد هويدي و د. مجدي عبد الحافظ، ود. يحيى محمد محمود (من مصر) وطلال معلا (من الإمارات) ود. عبد الحليم آر أوغلو (من تركيا) ود. ماهود أحمد (من العراق) ود. محمد بن حمودة (من تونس) ومحمد عبد الرحمن (من السودان) ود. محمود شاهين (من سورية)* ود.فيصل سلطان (من لبنان) جاءت هذه الندوة الدولية التخصصية لتؤكد على العطاء الفعال وعلى استمرارية الدور النبيل الذي تلعبه مدينة الشارقة في سعيها الحثيث لاستنهاض تراث الأمتين العربية والإسلامية والاستفادة منه، في العمارة والفنون المعاصرة وصونه والحفاظ على المكونات الأساسية للشخصية العربية الاسلامية والتي

*نشرت مداخلة تحت عنوان "عوامل الوحدة في العمارة الإسلامية"، في هذا الصدد.

نعتز جميعاً باسهامها الحضاري والتاريخي ودورها الرائد، في حقول المعرفة المتنوعة وعلى مدى قرون طويلة.

وفي نهاية الندوة أوصى المنتدون وأكدوا على أهمية استمرار مثل هذه الفعاليات الثقافية لما لها من دفع للحركة الإبداعية العربية الإسلامية، وطالبوا بطباعة نصوص المداخلات التي قدمت في الندوة، تعميماً لفائدتها وأهميتها وأكدوا على ضرورة توسيع دائرة المشاركة من قبل الجمهور في هذه الفعاليات لاسيما طلبة الكليات والمعاهد الفنية وباقي المهتمين وتعميم مداولاتها عبر وسائل الاعلام المختلفة من أجل تحسيس أكبر عدد ممكن من المعنيين بالأمر بما تقترحه هذه الفعاليات وناشدوا المشرع العربي مراعاة القيم الجمالية العربية الإسلامية في العمارة المعاصرة في البلاد العربية والإسلامية والتشريع الرسمي لها.

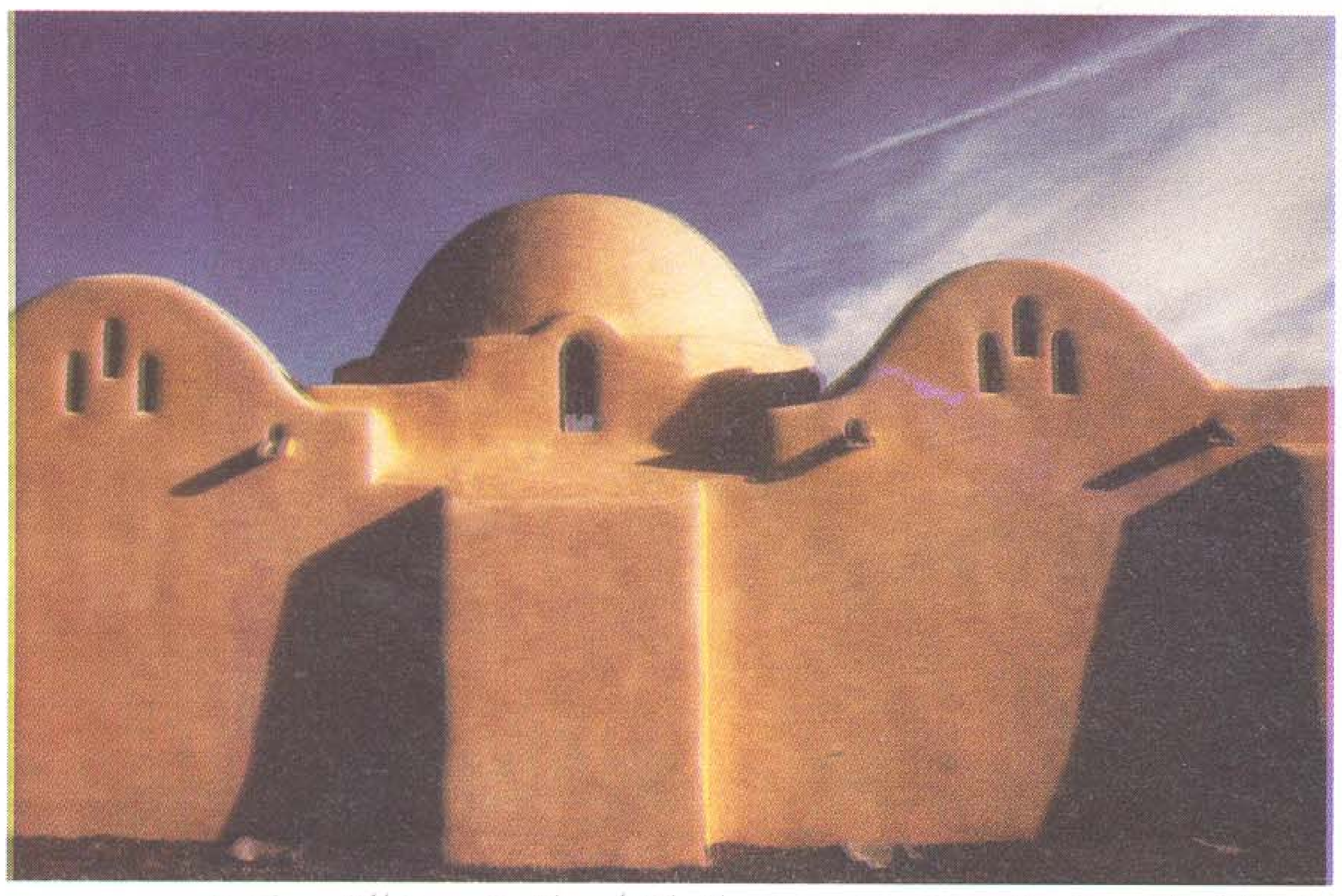
كما أكد المنتدون على ضرورة إقامة مؤتمرات علمية للعمارة العربية المعاصرة تهدف للحفاظ على الطابع الحضاري للأمة واحترام عناصر البيئة في التصاميم المعمارية العربية المعاصرة وتوسيع وتعميق العلاقات الثقافية بين الدول الإسلامية في مجال الفنون والعمارة وضرورة مراعاة البعد الاجتماعي في التخطيط العمراني، وقد اقترح المنتدون أن يكون هذا الموضوع تحديداً هو محور الندوة القادمة في مهرجان الفنون الإسلامية الذي تقيمه مدينة الشارقة بشكل دوري منذ سبع عشرة سنة، ويشمل الفنون البصرية العربية والإسلامية كلها بدءاً من العمارة والرسم والتصوير والنحت والخزف والمجسمات والزخارف وانتهاءً بالخط العربي الذي توليه هذه المهرجانات والندوات الاهتمام الأكبر.

التجريد والإيقاع

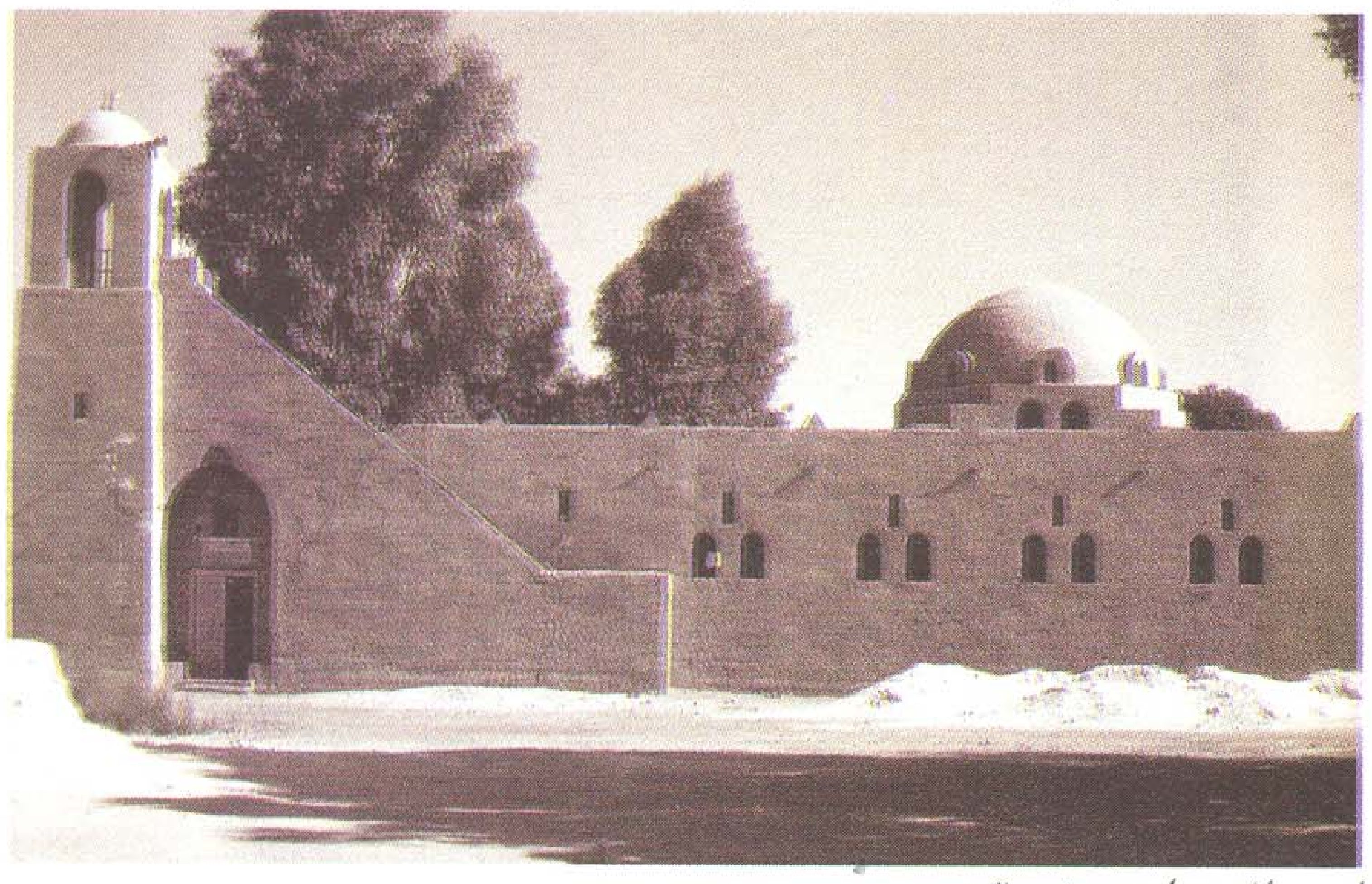
(التجريد) و(الإيقاع) إحدى أهم تيمات الفنون الإسلامية التي توزعت على مختلف مناحي الحياة فطاولت العمارة والفنون التشكيلية والفنون التطبيقية والحرف والمشغولات ومن الخط العربي والزخرفة بشقيها: النباتي والهندسي، من أجل هذا، كان التجريد والإيقاع، أحد المواضيع البارزة التي تناولتها أوراق الندوة بشيء من الإيجاز الذي يقدم المعنى كاملاً وتالياً



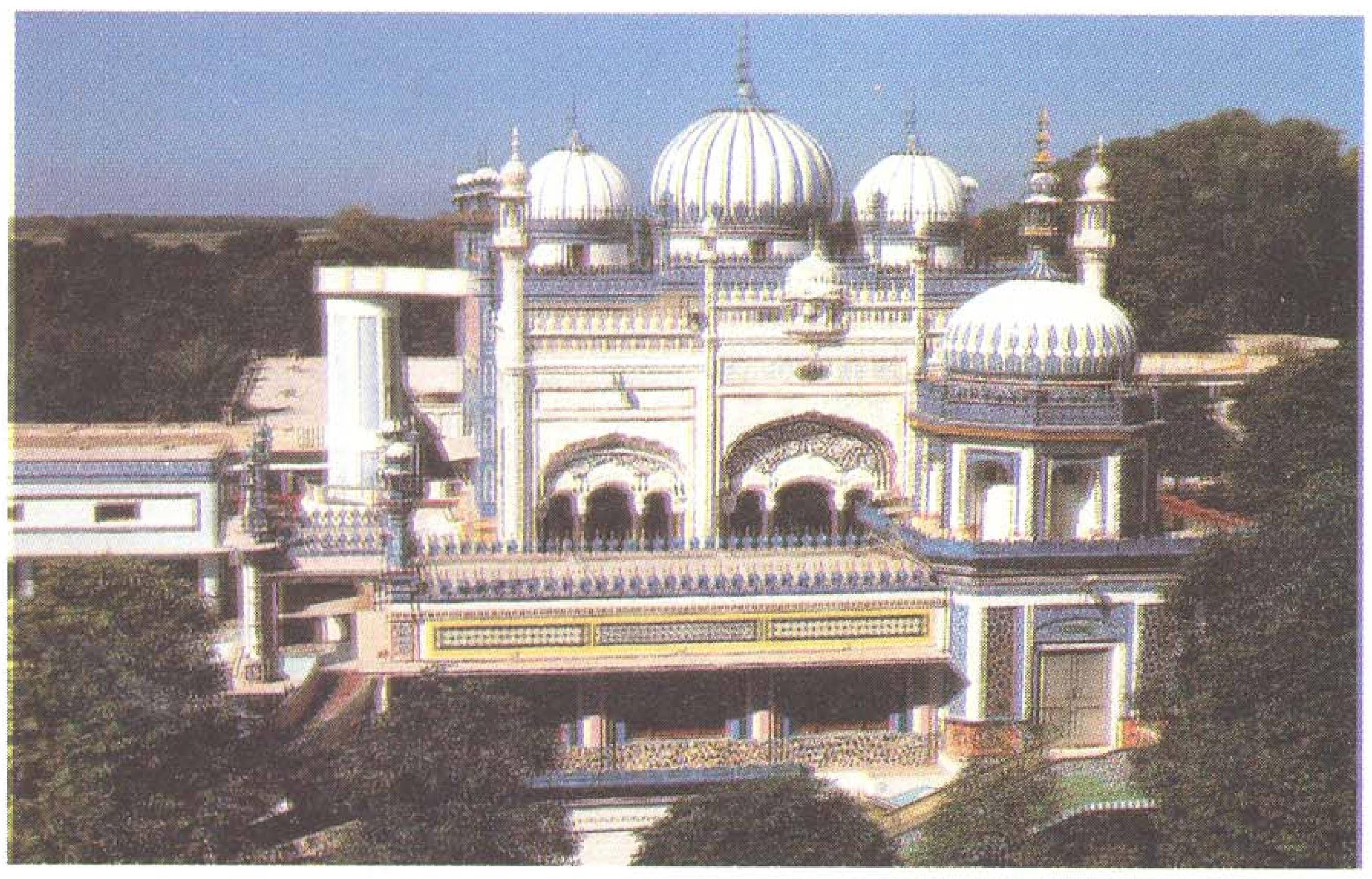
من جوامع مدينة جدة السعودية.



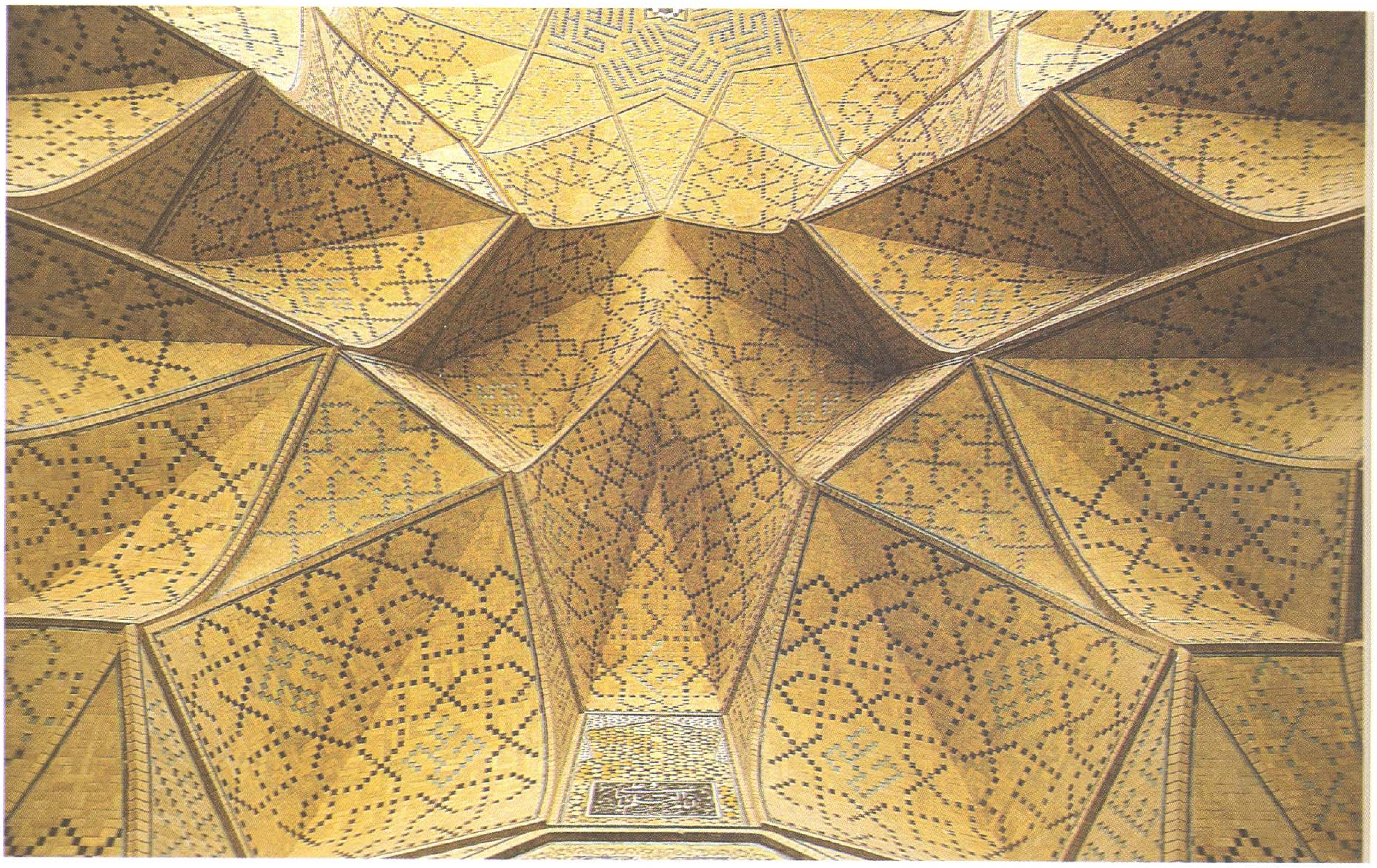
دار الاسلام في نيو مكسيكو في الولايات المتحدة الامريكية.



احد المساجد في قرى مصر.



منظر عام لجامع بهونك في باكستان.



مقرنصات ايرانية.

الفائدة حتى للمتلقي غير المختص أو المشغول بمثل هذه المواضيع التي تبدو للوهلة الأولى نخبوية، لكنها في حقيقة الأمر، تمس حياتنا اليومية التي تعتبر العمارة على اختلاف وظائفها ومهامها، الحاضن الأساس لهذه الحياة التي وصلها عبر العمارة ومن خلالها، تلفيق وتهجين وغربة بدأت تعمل تهديماً وفتكاً، بموروثنا الثقافي والفني والفكري، وبمنظومة قيمنا الأخلاقية والاجتماعية.

(التجريد والإيقاع في الفنون الإسلامية) موضوع تعرضت له، عدة ورقات في الندوة منها مداخلة الدكتور سيد هويدي من جمهورية مصر العربية التي حملت عنوان (منهجية الفن الإسلامي بين فلسفة البعد الواحد واللقاء مع التجريد) وفيها أشار إلى أن الفن الإسلامي يضرب بجذور متشعبة في فنون العالم القديم، وربما كان العنصر العربي الوحيد والمستمر في هذا الكيان، هو الرسالة الروحية للإسلام ولغة القرآن الكريم وأن هذا الفن قائم في الأساس على الزخرفة الخطية والهندسية والتوريقية، وهي المجالات التي ازدهر فيها الفن الإسلامي وإن أول ما نلاحظه في فن الترقين الزخرفي هو أنه وليد فكرة محددة عن العالم والحياة عن الإنسان والله وتستند هذه الفكرة إلى أن الله هو كنه هذا الوجود، منه بدأ وعليه ينتهي هو الأول والآخر والظاهر والباطن ومن هذه النظرة اختلفت فنون الإسلام اختلافاً بيّناً عن فنون الغرب.

الإيقاع والتجريد

ورأى هويدي أن القيمة الجوهرية الكامنة في الفن الإسلامي هي إيقاعه وتجريده وما يصاحب ذلك من إحساس موسيقي رائع لا يجاريه فيه أي فن آخر لقد انشغل الفن الإسلامي بإظهار ما هو غير مرئي ومحاولة الإحساس بقوانين الرياضيات التي تحكم هذا الوجود، وتأكيد لهذه القيم اتجه الفن الإسلامي إلى الهندسة والتجريد في الأرابيسك، معتمداً على التماثل والتناظر والتبادل وتعدد المساحات في توزيعها، والإيقاع الخطي المتراقص الذي يوحي بالمسرة والشعور بالمتعة البصرية موضوعياً أو بموجز العبارة «يسر العين»..

على هذا الأساس، يرى هويدي أن التجريد في الفن الإسلامي، اتكأ على قوانين الإيقاع الرياضية، تلك القوانين التي تعتبر الجوهر الأساسي للإيقاعات الموسيقية التي تعتبر انعكاساً بسيطاً للإيقاعات الفلكية الكونية، ومن هنا يكتسب التجريد الإسلامي سحره.

مفهوم الضوء

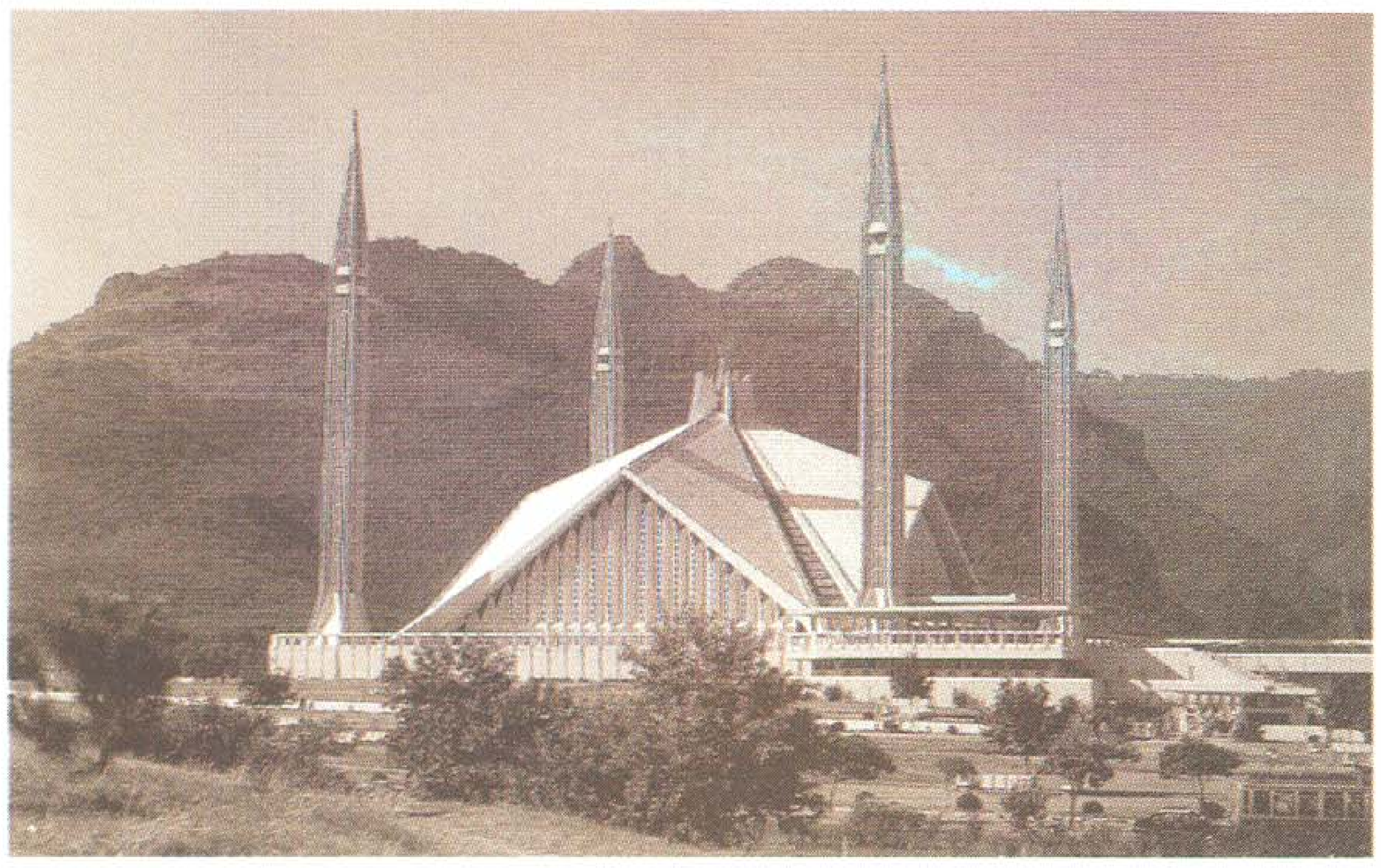
أما الفنان والباحث الجمالي طلال معلا، فرأى أن الإيقاع هو من أكثر الأمور لفتاً للنظر في العمارة الإسلامية، إنما يذهب تطلعنا إلى الضوء بمفهوميه: الفيزيائي والروحاني، ولعل هذا الأمر يقود إلى ضرورة تحليل العديد من المواقع والمنشآت المعمارية، التاريخية والمعاصرة، للوقوف على المدى الذي يلعبه الضوء في التصاميم التي تمزج العقيدي بالممارسة اليومية، وبالأبعاد الإيحائية التي يتركها المنجز للوقوف على الحضور الإنساني فيها بالرغم من تجريديتها المطلقة، وهو ما يؤكد على أهمية الانقلاب الذي أحدثته العمارة الإسلامية في تراكماتها وتنوعاتها على المستويات المختلفة: الهندسي، والفني، والجمالي، والحرفي.

وأكد الفنان معلا، أنه سواء في العمارة التقليدية بأنواعها وانتماءاتها، أو في العمارة الحديثة، لا بد من التطرق لصيغة الإيقاع البصري المتولد عن الفلسفة الإنشائية لهذه العمارة ويسوق مثالاً على ذلك مبنى معهد العالم العربي في باريس الذي وفق فيه مصممه (جان نوفيل) بين روح العمارة الإسلامية والعربية، وبين عمارة المكان الباريسي أو الغربي، معتمداً على التناغم بين الهندسي والضوء والظلال، والظاهر والخفي، والداخل والخارج، والتكرار والتجريد، مستفيداً من كل ذلك لصياغة فراغ له قيمته الوظيفية والأدائية باعتباره فضاء معيشاً يتميز بتنوع إيقاعاته الداخلية التي تعد ظاهرة بصرية حديثة متفردة لها حضورها في المشاهدة المباشرة لقيمة الشفافيات المشهدية التي تحاكي روح الزخرفة أو النقوش.

وذهب الدكتور فيصل سلطان وهو أستاذ في معهد الفنون الجميلة بالجامعة اللبنانية إلى التأكيد على أن القيم الجمالية الكامنة في عناصر التأليف الهندسي والزخرفي التي كرستها



من جوامع ماليزيا.



مسجد الملك فيصل في اسلام اباد - باكستان.



من جوامع اسلام اباد.

العمارة الإسلامية عبر العصور، هي فضاءات من نور، تنطلق من مفهوم التوحيد، والنابعة من النظرة الفلسفية الإسلامية للكون والوجود.

فالفنان المسلم عمل على تحويل كل شيء في عمله الفني إلى مناطق ومساحات وأجزاء متشابهة أو متقاربة الشبه، موزعة بإيقاع موسيقي هندسي، ضمن منهج محدد، يجمع ما بين المساحة المتحركة (الجسم المملوء) والمساحة الساكنة (الجسم الفراغي) بغية بلورة جمالية جديدة مستمدة من الفلسفة الفيثاغورثية، وذلك من خلال إيجاد روابط عميقة ما بين تجانس حركة الكون ومفاهيم الرياضيات، فالله هو الكل، وهو المطلق.

وأكد سلطان أن الزخرفة في كل الأحوال، هي إشارات تجريدية تفسر جمالية الأشكال الهندسية والنباتية كحدس داخلي ينم عن تسبيح الخالق المدرك بعين القلب ونور البصيرة فالتجريد الإسلامي كعنصر شامل يوفق بين جوانب الأشكال المستمدة من الطبيعة والمشاعر الروحية والمرجعيات الحضارية للشعوب التي اختارت الإسلام ديناً وعقيدة فالتجريد الإسلامي هو طريق إلى الله، والطرق إلى الله متعددة، وفي تعدادها يبقى مجال الإبداع الفني مفتوحاً مدى الدهر.

ويشير سلطان إلى أنه من هذا المفهوم الفلسفي الروحاني أصبحت هندسة العمارة الإسلامية أشبه بهندسة هياكل لفضاء من نور فضاء إيماني يعكس في حواره الحضاري كتابات الغزالي عن جماليات فناء النور في النور، وكتابات السهروردي عن المربع السحري أثر الحج والطواف حول الكعبة وتأملات شكل المربع الملتف حول نفسه وكتابات اخوان الصفا حول استقلالية الرقش وتحرره من الشكل المحسوس، وجعله وسيلة للتأملات الدينية والانخطاف في حب الله.

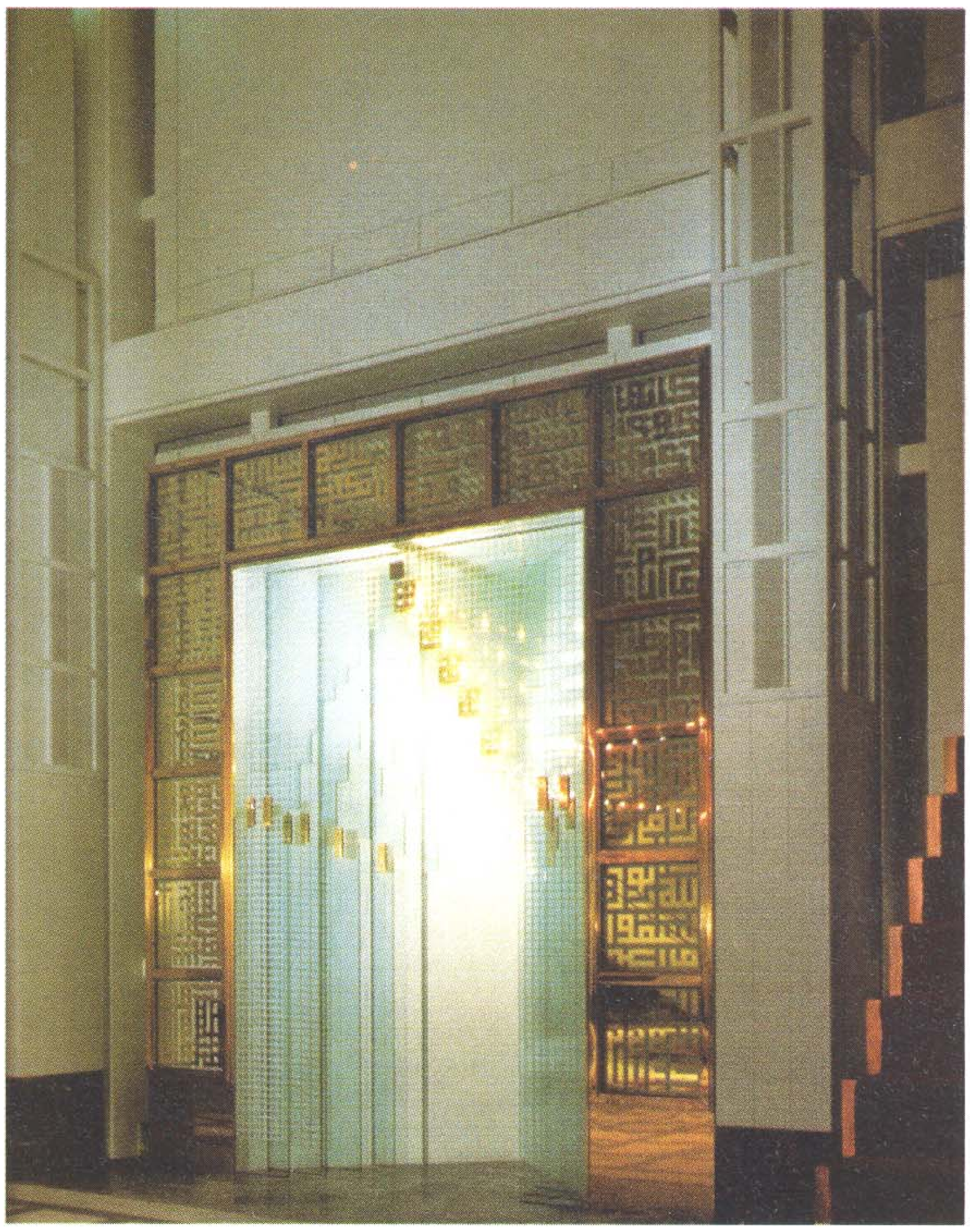
وأشار سلطان، إلى أن القيم الجمالية للعمارة الإسلامية، تطورت من البساطة إلى التعقيد والتفخيم، وأن الفنون الزخرفية الإسلامية، أثرت على الفنون الأوروبية، لا سيما تأثيرات الحركة المتشابكة للزخارف النباتية الرائجة في العمارة الأندلسية وتحول مدينة الحمراء (في مملكة غرناطة) إلى أكبر مركز لفنون الأرابيسك في القرن الرابع عشر الميلادي.



جامع بومدين في الجزائر.



جامع النيلين في الخرطوم.

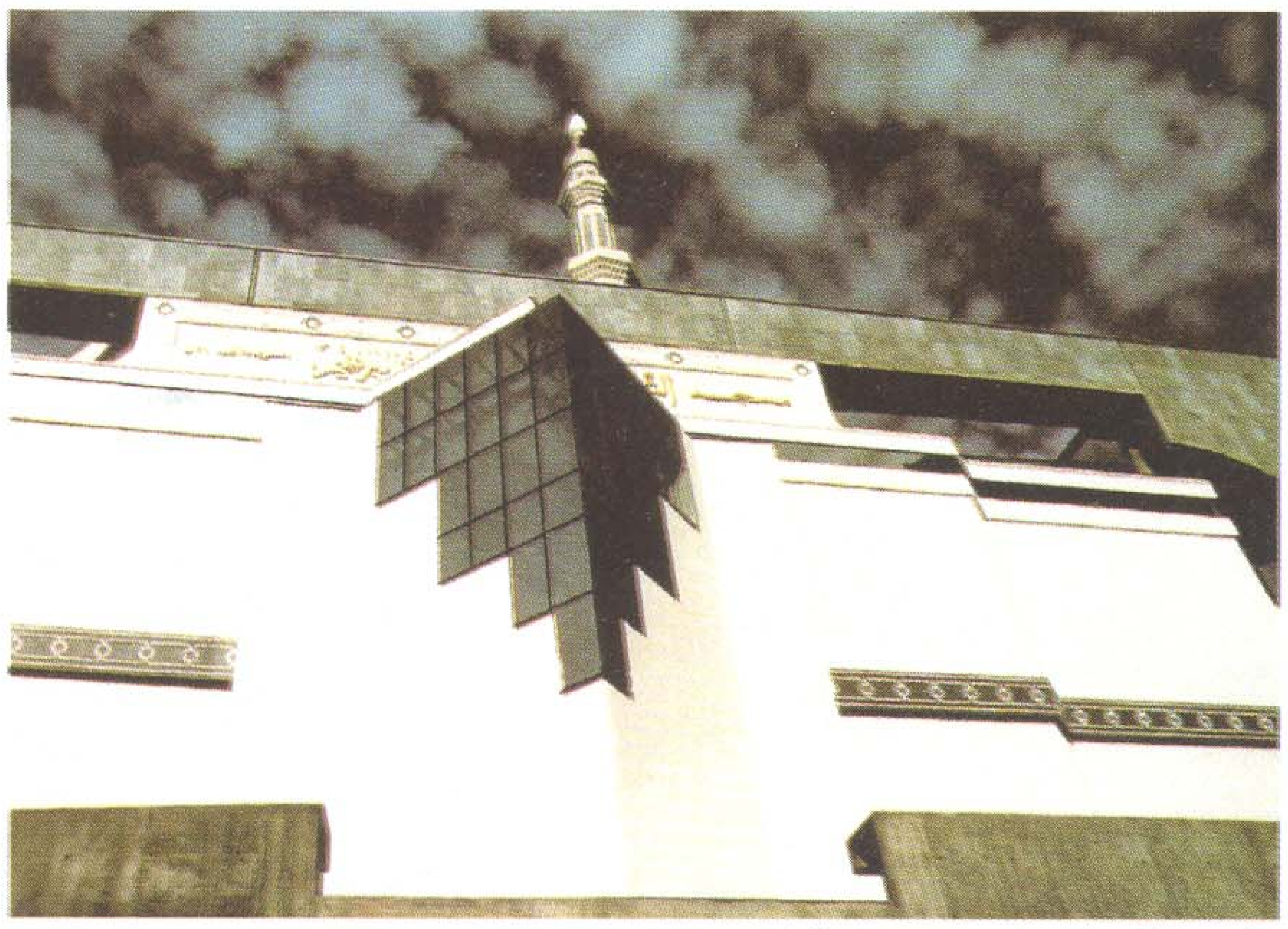


من المركز الثقافي الإسلامي في نيويورك.

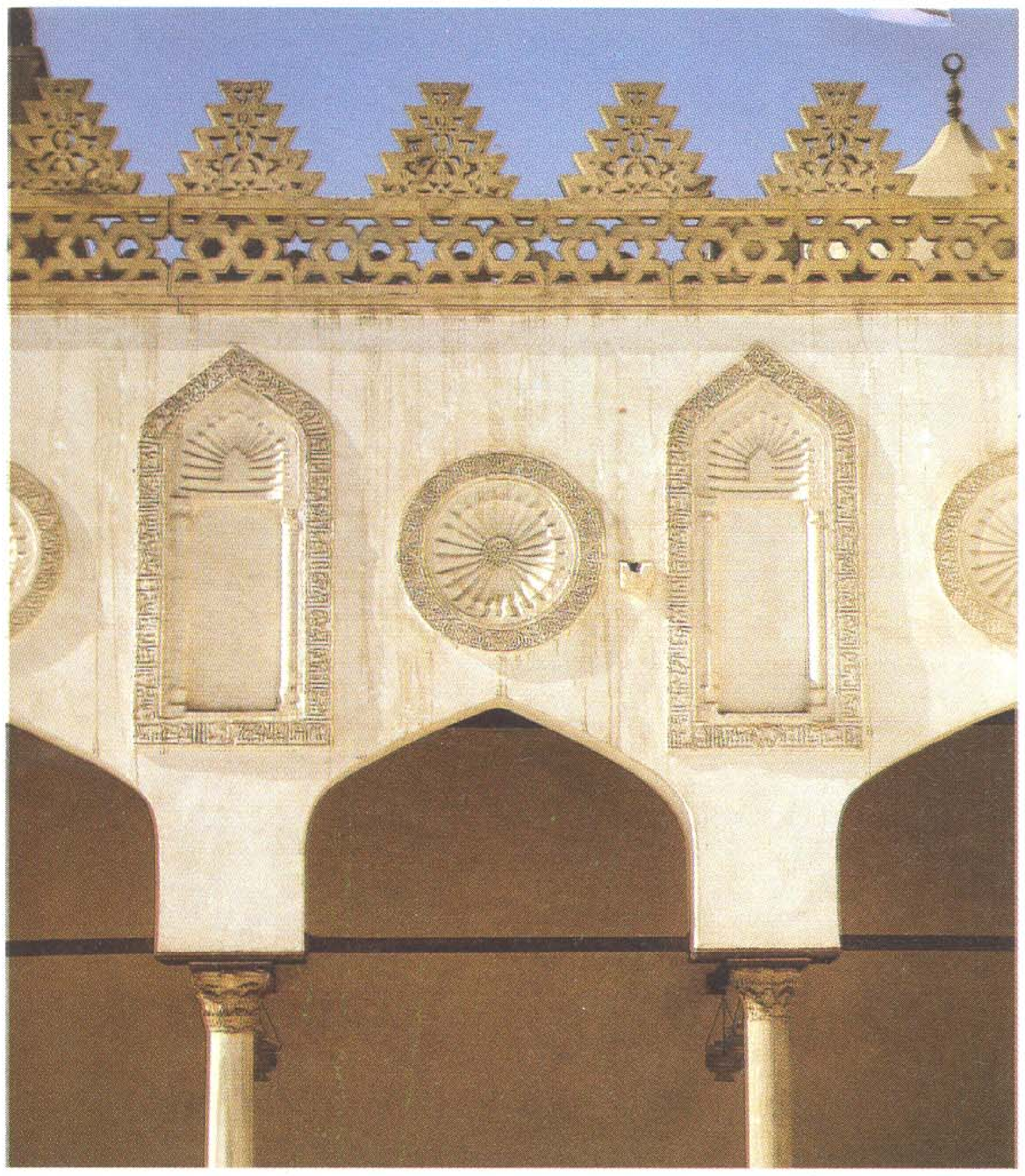
بين الفلسفة والفن

(العمارة الإسلاميّة بين الفلسفة والفن) تيمة أخرى، توقفت عندها الندوة، وأثارتها عدة مداخلات منها ورقة الدكتور مجدي عبد الحافظ صالح (أستاذ الفلسفة الحديثة والمعاصرة في قسم الفلسفة بكلية الآداب بجامعة حلوان بالقاهرة) وفيها أشار إلى أن الصلة بين العمارة والفلسفة في تراث العمارة الغربيّة، عصيّة على التلاقي، وبعيدة عن الانسجام، ومهما حاول الباحث المحايد والملتزم بالمنهجيّة والدقة العلميّة، ومهما بذل من جهد واستنباط، إلا أن تاريخ العمارة يزخر بمثل هذه المحاولات المتكررة عبر العصور، انطلاقاً من أفلاطون ومروراً بكانت وهيغل وإروين بانوفسكي، لكن العمارة الإسلاميّة، ليست بمثل هذه الصعوبة، حيث تجلى فيها منذ البدايات الأولى، مبادئ وأسس دينيّة تفاعلت معها، واستسلمت لها، عاكسة وممثلة للجوهر الروحي الذي تسلسل شيئاً فشيئاً إلى العمارات المحليّة، تمثلها وأعطى لها من روحه، فاستطاع أن يوظفها لخدمة مبادئه وطقوسه الدينيّة، هذا من جانب، ومن جانب آخر، كيفها مع ظروف الحياة والبيئة المحليّة، من أجل توفير أكبر قدر ممكن من الراحة والرفاهيّة للإنسان.

وأشار صالح إلى أن هذا الأمر، طُبق على شتى أنواع العمارة الإسلاميّة كالمساجد والأضرحة والخانات والحمامات والمدارس والقلاع والأبراج والأسوار والأبواب والحصون ... الخ. وقد عكس كل منها أدواراً اقتصاديّة واجتماعيّة وثقافيّة ودينيّة وغيرها. ولم تظهر هذه العمارة في أنحاء العالم الإسلامي، إلا بقدر الحاجة إليها في الواقع المعيش، لكن الاهتمام بالقيمة الوظيفيّة للعمارة الإسلاميّة، لم يكن على حساب القيمة الفنيّة فيها،حيث أولاها المعماري المسلم قدراً كبيراً من العناية، فظل العنصر الفني والجمالي يُشكّل جزءاً لا يتجزأ من القيمة الاستعماليّة للعمارة الإسلاميّة، حيث استخدم المعماري المسلم عناصر البيئة المحليّة مثل: الخطوط العربيّة المختلفة، والمنمنمات، والأرابيسك، والأغصان، والورود، كموتيفات متعددة في الزخرفة الجماليّة، ليظهر المكان ممتلئ بالحيويّة والحميميّة معاً، لعين ساكنه والمتعاملين معه، غير غريب عن ثقافته، ومتماشياً مع احتياجاته، وهو الأمر



جامع الابراهيم في فنزويلا.

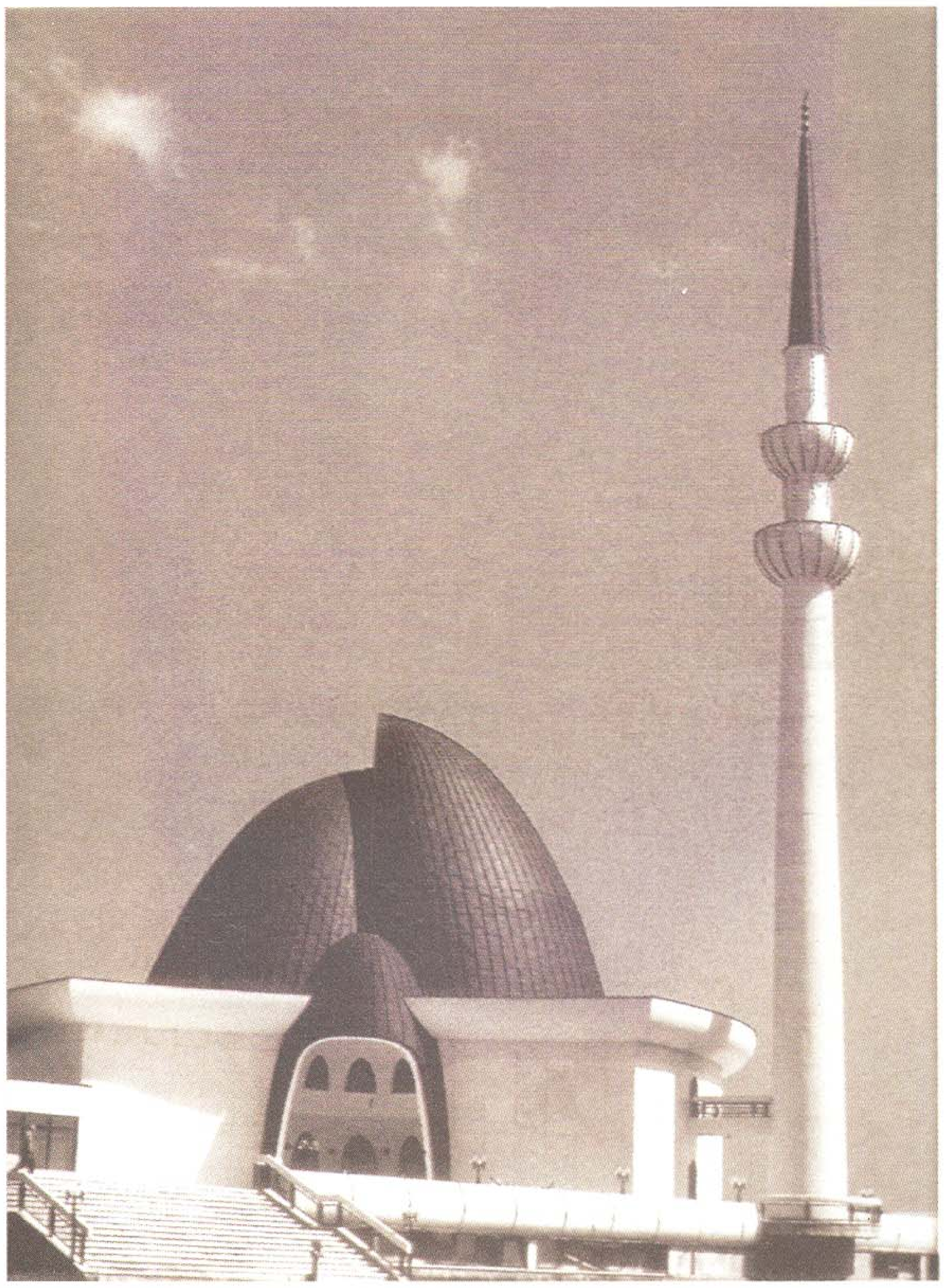


تفصيل من جامع الازهر.



جامع في طهران.

الذي يجعلنا نميز مثلاً، بين منارات مساجد من شرق العالم الإسلامي، ومنارات مساجد الغرب منه، وخاصة الأندلس.

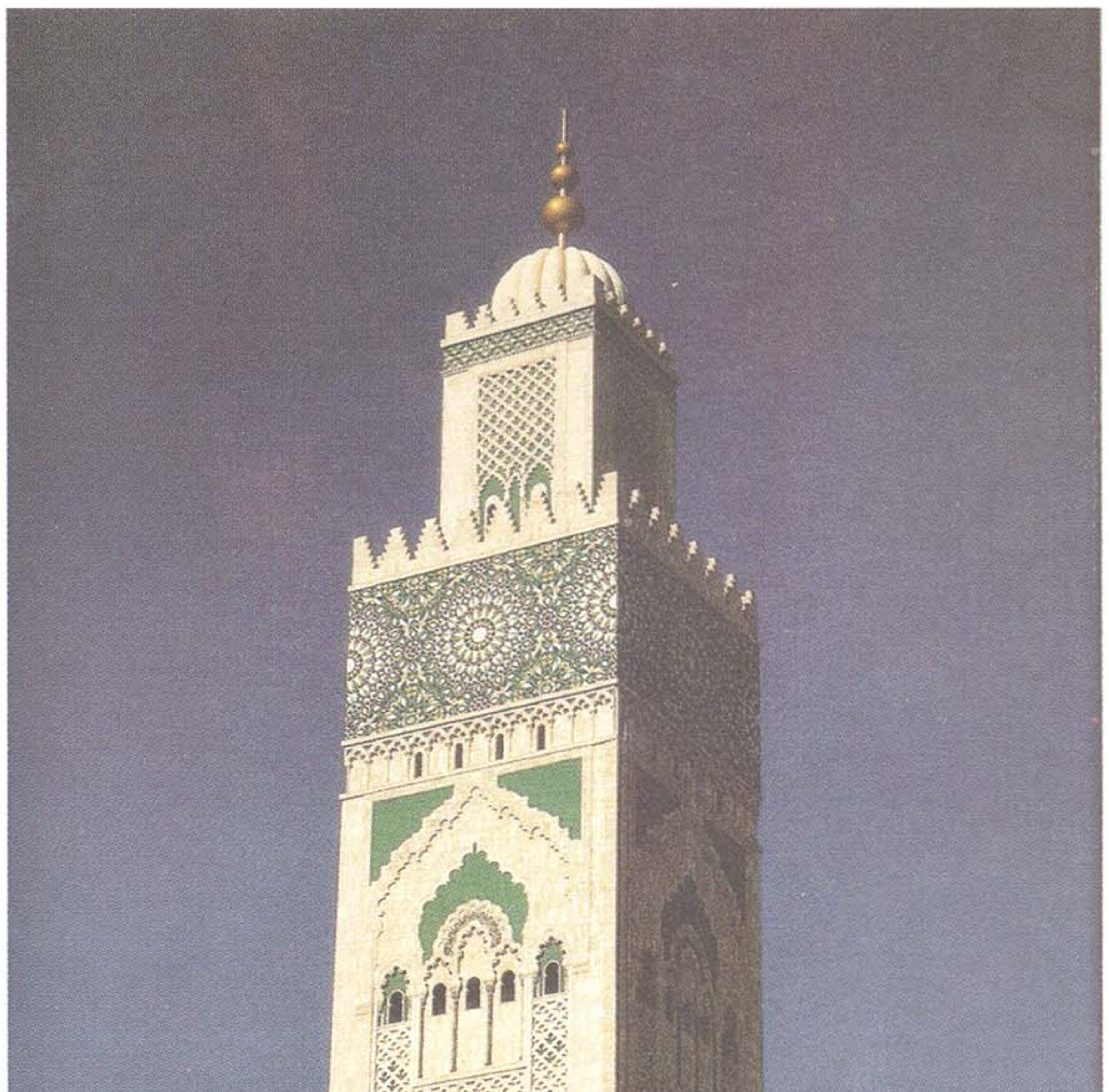


جامع في كرواتيا.

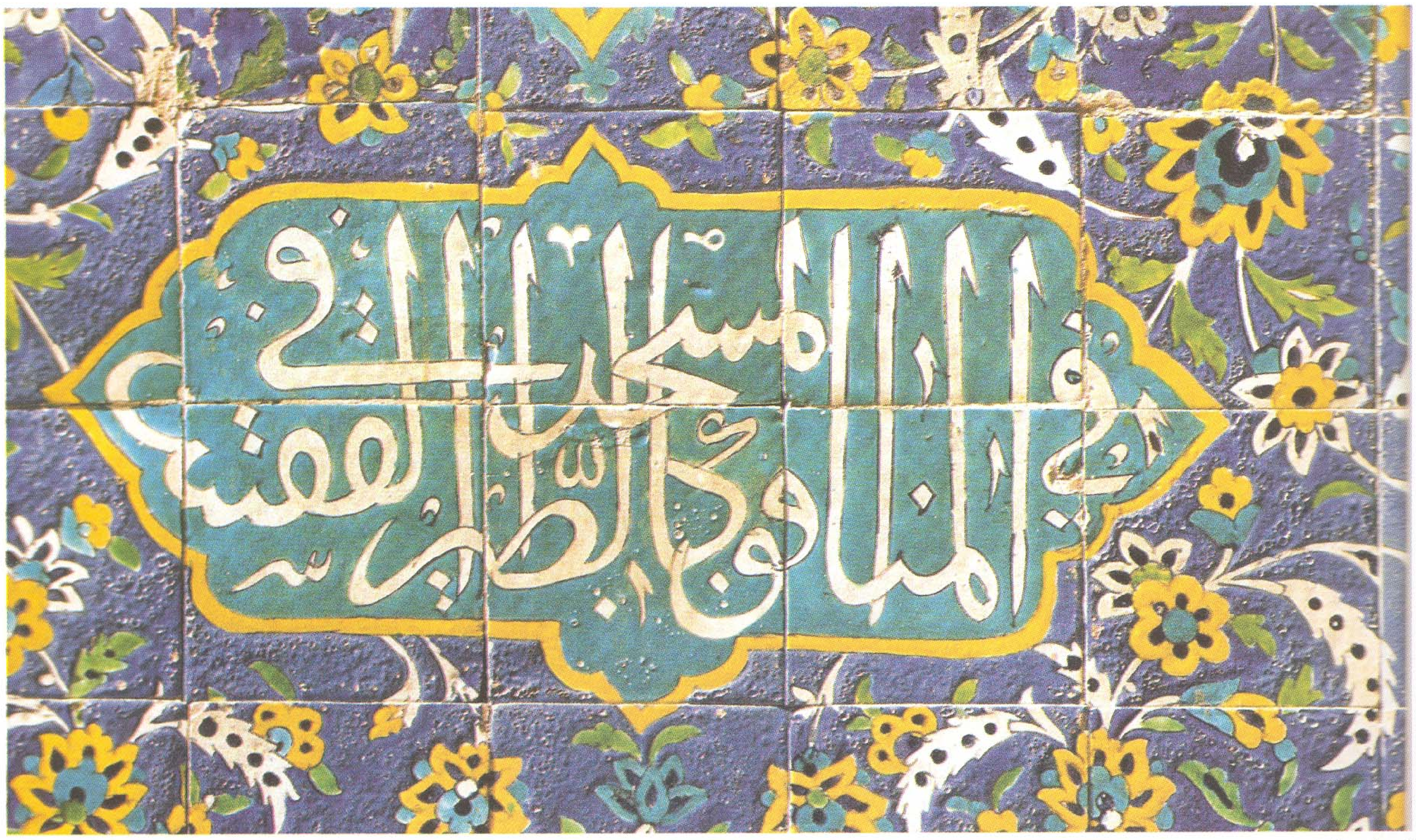
التعبير عن الكليّ بمفردات المحلي

يؤكد الدكتور محمد بن حمودة (أستاذ فلسفة الفن في معاهد الفنون الجميلة بتونس) في مداخلته التي حملت عنوان (العمارة الإسلاميّة ورهان التعبير عن الكليّ بمفردات المحلّي) أن الجماليّة الإسلاميّة، سواء كانت شعبيّة أو سلطويّة، تتباين عن السائد والمعروف، فقد واظبت العمارة الإسلاميّة على استلهام الشعر، وعلى التوجس من صورية الفن، شأنها في ذلك شأن تصوير المصغرات، مقارنة بالتصوير ذي المقاس الكبير. وقد أصاب (أورهان باموق) حين ميز بين الجنسين على قاعدة المقابلة بين عامل المعنى وعالم الصورة. هكذا كانت وحدة الطراز لا تعني أبداً وحدة المدرسة الفنيّة، أو تطابق الصيغ الإبداعيّة، كما هو الحال مع تاريخ الفن الغربي، ذلك لأن الصلاحيّة الكليّة لا تقتضي حتماً شطب الصلاحيّة المحليّة من الأمثلة المبلورة لهذا التنويع للطراز الواحد، نشأة العمارة التونسيّة على أيام الحفصيين، على أن التشدد على دلالة المحلي، ستنتهي بتحويل الرخصة التي جاء بها الإسلام إلى إعفاء من واجب الالتزام بمقام الانفتاح، وبعبقريّة الجوار التي يُحيل عليها.

ويؤكد بن حمودة أن الأمر انتهى بالعمارة والشعر إلى أن يتحولا إلى زخرف لا طائل من ورائه. ولم تكن (فاطمة ناعوت) مجانبة للصواب حين كتبت قائلة: (أما علاقة الشعر تحديداً بالعمارة فهو الأجلى، فلو تأملنا شعر الحقبة العباسيّة، لوجدنا فيه الكثير من الملامح المحاكيّة لبنيوية العمارة. وبعد سقوط الدولة العباسيّة، وحلول الحقبة الايلخانية، ظهرت تيمات البديع والسجع والتلاعب الشكلاني المجاني باللغة مما أثقل كاهل الشعر والخطاب الإبداعي بعامة، وهو ما نراه في عمارة ذلك العصر، حيث الشكلانيّة الفجة، والمثقلات فاقدة الدلالة والارتباك التصميمي الذي ينم عن انحطاط الذائقة. وتصاعد ذلك في العمارة الصفويّة الفارسيّة التي أفرطت في تطعيم المباني بعناصر معماريّة ذات أشكال مبهرة خيلائيّة، لا تعكس



مأذنة جامع الحسن الثاني في الدار البيضاء.



الجامع الاموي في دمشق.

واقع الإنشاء وحقيقته).

ويُشير بن حمودة، إلى أن المبالغات في هذه العمارة، ظهرت في المداخل والقباب والعقود، ما أخل باتزان النسب الجماليّة،فكأن إقحام نفس الخامات البنائيّة سيعوض هزال الفكرة المعماريّة. ولأن هزال الفكرة المعماريّة هو جزء من هزال الفكر بشكل عام، فقد كانت العلاقة على وضع ترتبك خلاله علاقة التعدي الواجب حصولها بين سلم التراتب الاجتماعي، وسلم الاندماج الثقافي.

الجماليّة لدى المعمار سنان

تحت عنوان (الجماليّة لدى شيخ العمارة العثمانيّة سنان) أكد الدكتور عبد الحليم أراأوغلو (مسؤول الشرق الأوسط في مركز YZ للدراسات الاستراتيجيّة في تركيا) أن المعمار التركي المعروف سنان، تأثر بجمالية التراث المعماري الإسلامي في بلاده، فاقتبس منه كل ما أفاده في إبداع طراز معماري جميل وأصيل، شارك في تأسيس مدرسة معماريّة عثمانيّة متميزة، انتشرت منجزاتها المعمارية في الأناضول واسطنبول وسورية والقاهرة والجزائر ومكة.

من الإنجازات البارزة لهذا المعمار: جامع شاه زاده، وجامع السليمانيّة في اسطنبول، وجامع السليمية في أدرنة، وقد تأثر سنان بخبرات معماريّة منها: العمارة البيزنطيّة والعمارة المحليّة.

ويستدرك أوغلي مؤكداً، أنه إذا كانت العمارة البيزنطيّة قدمت للمعمار سنان ومعاصريه عناصرها المعماريّة الأساسيّة، وخاصة القبة الكبرى المركزيّة، فإن المعمار سنان قد انطلق منها في إبداع طرازه المعماري الإسلامي العثماني الجديد، ويمكن تحديد أهم خصائص هذا الطراز المعماري الإسلامي العثماني الجديد كما يلي:

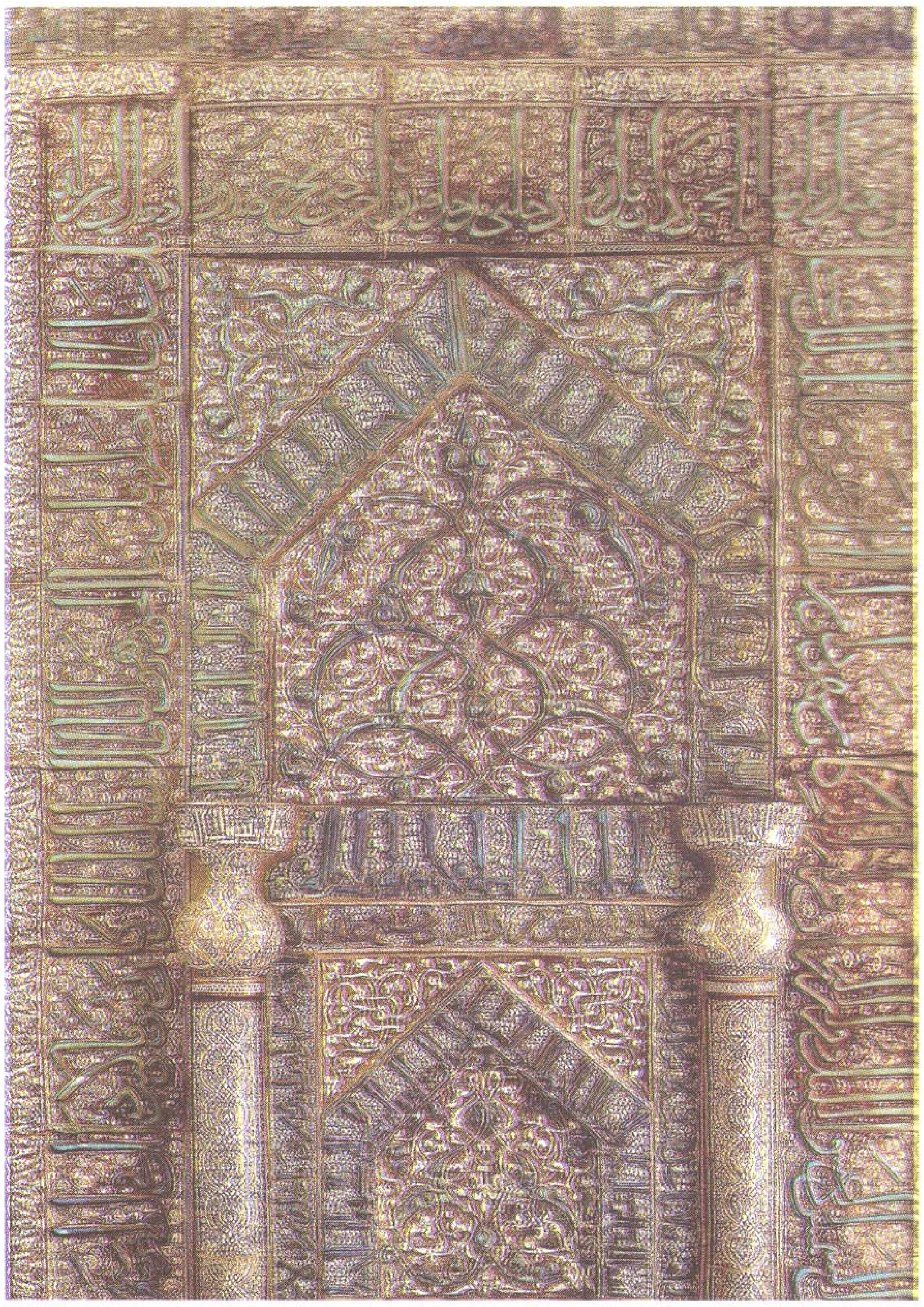
1- القبة الكبرى المركزيّة التي تحقق مساحة واسعة.

2- صحون جانبيّة تعلوها أنصاف قباب.

3- المآذن الرشيقة والمرتفعة التي تجسّد الطموح الروحي ودرجاته في أسمى معانيها.

4- الاهتمام بالأنوار والضياء وامتداد النور وإيحاءاته الروحيّة،، والحرص على حسن توزيع الإضاءة وتجانسها، وكل ما من شأنه أن يزيد في صفاء البناء ومنطق الهندسة المعماريّة الشفافة.

5- حسن استخدام ألواح الخزف في كسوة أعالي الفتحات والنوافذ والأبواب والجدران.

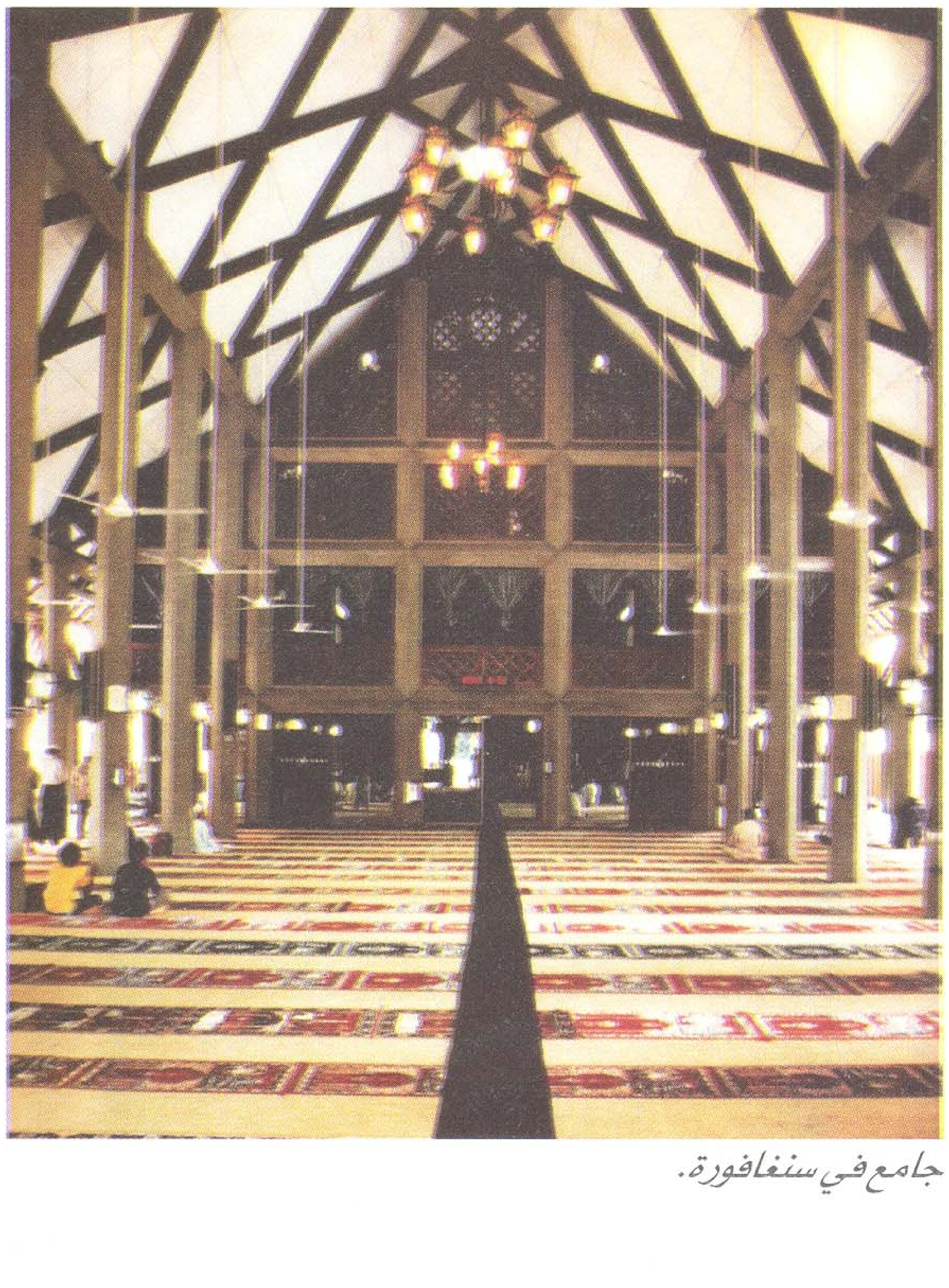


زخرفة من جامع مصري.

العمارة ومقامات الحريري

(الحضور الجمالي للعمارة في منمنمات مقامات الحريري) تحت هذا العنوان، قدم الدكتور ماهود أحمد (أستاذ علوم الفن في كلية الفنون الجميلة بجامعة بغداد) مداخلة أشار فيها إلى اهتمام المزوقين العرب في منمنماتهم بالأبنيّة المعماريّة، ورسموها بكل تنوعاتها وهندستها وتفصيلاتها، رغم أن النصوص الأدبيّة لم تعطِ وصفاً لها، أو التحدث عن طبيعتها وأشكالها وواجهاتها، وإنما أعطتنا فقط إشارات حول المكان الذي جرت فيه الأحداث فنقول: اجتمعنا في بيت، أو جلسنا في ديوان القاضي، أو مررنا أمام قصر، أو دخلنا حانة. وهكذا كان مقتضباً جداً، غير أن المزوّق حوّل هذه الإشارات إلى عالم حقيقي لمشاهد بيوت ودواوين ومساجد وقصور نستشف فيها جماليّة هندسة البناء وأقواسه وأعمدته وزخرفته، وحتى ستائره، إلى جانب التعبير عن الحس التوثيقي والتطابق لهذه الأبنية مع الواقع. وهذا ما جعل المنمنمة رمزاً للإرث الحضاري والتاريخي للعمارة الإسلاميّة العباسيّة في منتصف القرن الثالث عشر، وما ساعد أيضاً على رسم العمائر في ذلك الوقت، وبهذا الزخم هو أن اعتبارات التحريم لم تطالها بسبب أنها من الجمادات، علماً أن المزوّق لم يظهر البناء كاملاً، وإنما أظهر ما يحتاجه منه.

ويضيف أحمد مؤكداً أن ما يساعد على جماليّة المنمنمة، قيام المزخرف بتحويل البناء إلى خلفيّة شبه زخرفيّة فيها، مع الاحتفاظ بالتفاصيل وطبيعة البناء نفسه، حتى أنه أحياناً يرسمه من الداخل فيقدم باحة الدار وأواينه ومسار الدخول فيه مع سطحه وما فيه من جملونات وفتحات التهويّة والقباب، وهذا ما جعل الشكل المعماري نظيراً للأصل ومقنعاً وكأنه وجود حقيقي. ومن أجل الإحاطة بالبناء كاملاً، رسم فنان



جامع في سنغافورة.

المنمنمة الواجهة والسطح مع داخل البناء في آنٍ واحد، مع التأكيد على مادة البناء، كأن يكون من حجر وخشب وطابوق وحديد، ولم يتيقن المزوّق بحجم البناء بالنسبة للأشخاص، فهو يرسمه بمعزل عنهم، سواء كان ذلك في الحجم أو مكان وجودهم، غير أن ذلك لا يُحدث أي خلل في التكوين بسبب أن السمات الفنيّة لمدرسة بغداد جعلت التشابك والوحدة بين الأشخاص والبناء أحد عناصرها الجماليّة الذي يعطي إحساساً بالحركة والعمق، وبالتالي يشكل وجود تشخيص اصطلاحي يقوم بتنظيم تكوينات المنمنمة في حدود أبعاده العامة. وعليه فالبناء المعماري في المنمنمة هو خلاصة التفاعل بينها وبين هيكليتها، من جهة، وبين خطوطها وألوانها وتفاعلها مع الفكر الجمالي الإسلامي الذي يدفع نحو تجاوز مكوناتها الحسيّة ذات التشخيصات المتعينة باتجاه شد المنمنمة بالكامل، نحو شفافيّة روحيّة محضة.

عمارة شرق أفريقيا

(جماليات العمارة الإسلاميّة بمدن شرق أفريقيا) عنوان مداخلة محمد عبد الرحمن حسن من السودان (محاضر مادة فونولوجيا اللغات الأفريقيّة في جامعة أفريقيا العالميّة بالخرطوم) التي أكد فيها أن التأمل النقدي في جماليات العمارة اليوم، لا ينفصل عن التفكير نقدياً في الخطاب التاريخي والاجتماعي المعاصر، ونسبة لهذا الارتباط بين ميدان العمارة وميدان نقد الخطاب النظري، كان مجال العمارة من أكثر الميادين التي تم فيها تطوير عدة مفاهيم نقديّة مؤثرة، منها مفهوم ما بعد الحداثة الذي تم استجلاء تضميناته في مجال العمارة، بقدر أكبر من كل الميادين الأخرى.

وأشار حسن أنه يُفضل أن تُدرس جماليات العمارة الإسلاميّة انطلاقاً من التحولات المعاصرة في التنظير والممارسة النقديّة باستخدام مفاهيم وأدوات نقديّة ذات فعاليّة شاملة، تستوعب عدة حقول نظريّة منها الجماليات والفلسفة والتاريخ. فتعدد النظم المعرفيّة، يساعد على تجاوز قصور التقليديّة في فهم الفنون الإسلاميّة، حيث دُرست هذه الفنون انطلاقاً من مفاهيم الهويّة والتجانس ما أنتج فهماً سكونياً لم يتجاوز الرؤيّة الاستشراقيّة.

ويؤكد حسن على أن المحفز الرئيس على جدوى فكر الاختلاف هو اختلاف البيئات والأجواء وطرائق حياة الجماعات الإسلاميّة المختلفة، والتي كانت دائماً تتطلب تنظيم فضاءات السكن، وأداء الشعائر والطقوس بطريقة مختلفة تستجيب لحاجات البيئة والجماعات المعنيّة، وبالتالي فإن الصيغ الجماليّة التي نتجت عن التوفيق بين مطلوبات هذه البيئات المختلفة وتراث العمارة الإسلاميّة، كانت تتصف بتنوع كبير، لا يمكن فهمه إلا ضمن التنوع الذي حفل به المجال الحضاري الخاص بالحضارة الإسلاميّة، والذي وسمها بأنها حضارة عالميّة الطابع.

وأضاف حسن مشيراً، إلى أن فنون النقش والرقش الإسلاميّة، اعتبرت تمثيلاً للفضاء المتجانس وكأنها لا تحفل بالتنوع وبخصوصيّة السياق الاجتماعي والثقافي والتاريخي، هذا بينما نجد أن العمارة التي أنتجتها الشعوب الإسلامية، تُوجّه عناية كبيرة للعلاقة مع الفضاء الطبيعي والبيئي المحيط بعمارتها، وللعلاقة مع المجال الاجتماعي والثقافي، كما هو الحال في المدن الأفريقيّة الإسلاميّة.

وركّز حسن في مداخلته، على جماليات العمارة الإسلاميّة في شرق أفريقيا متناولاً نموذجين هما: مدينة سواكن الواقعة في شرق السودان، ومدينة وهرر الواقعة في شرق أثيوبيا، حاول من خلالهما رسم منظور تفسيري يساعد على إعادة فهم تراث العمارة الإسلاميّة بوصفه تراثاً يعتمد التعدد بحيث يستوعب نظرياً مفاهيم الاختلاف والهجنة، كما يساعد على فهم كيفيّة استجابة العمارة الإسلاميّة عملياً لمطلوبات التوافق مع التنوع الطبيعي والبيئي والثقافي الذي عبّر به تراث الحضارة الإسلاميّة بوصفها حضارة عالميّة، وذلك من خلال ثلاث نقاط هي:

1- علاقة فضاء العمارة بتداخل الفضاءات الطبيعيّة والاجتماعيّة والثقافيّة.

2- علاقة النقش والرقش بتداخل الفضاءات.

3- دور ذلك في نقد الطرق التقليديّة في فهم جماليات العمارة الإسلاميّة.

وانتهى بحث حسن إلى توضيح الارتباط بين تطوير فهم العمارة الإسلاميّة والفنون الإسلاميّة عموماً، وبين تطوير الأدوات النظريّة التي تتعدى ميدان الفن لتؤثر على التفكير الفلسفي الذي يتعاطى مع تاريخ الحضارة الإسلاميّة بوصفها حضارة عالميّة، ومن ثم يؤثر على طرق فهم ونقد واقع المسلمين المعاصر.

* * *

معرض الخريف السنوي 2010..

■ التحرير

شهد خان اسعد باشا في سوق البزوريّة بدمشق القديمة مابين 1 و 2010/12/15 معرض الخريف السنوي ، وهو الجزء الأول من المعرض العام للفنانين التشكيليين السوريين المكرس لمن عمره فوق الأربعين عاماً، و الجزء الثاني الذي يقام باسم (الربيع) فيقام في وقت لاحق، و يشارك فيه الفنانون الذين دون الأربعين من العمر.

ضم معرض الخريف الأخير نحو 175 عملاً فنياً لعدد مماثل من الفنانين، توزعت على التصوير المتعدد التقانات، وهو كالعادة الحاضر الأكبر في المعرض، إذ بلغت اعماله 128 لوحة، يليه فن النحت الذي بلغت أعماله 28 منحوتة، أما اعمال الحفر المطبوع فلم تتجاوز 5 محفورات إضافة إلى 4 قطع من الخزف.

المعرض بما ضم من أعمال فنية متنوعة الصياغة و الأساليب و التقانات و المواضيع، لم يخرج عن المألوف، فهو استمرار أمين للمعارض السابقة، بكل أطيافها واتجاهاتها ، كما أن الأعمال الفنيّة التي ضمها، هي الأخرى، استمرار أمين لاساليب أصحابها، و الاتجاهات و الموضوعات التي يشتغلون عليها منذ سنوات ، ما يؤكد وجود حالة من النمطية أنس إليها الفنانون التشكيليون السوريون و تأقلموا معها، فباتوا يكررونها تحت يافطة (الشخصية الفنيّة) أو(



أنور رشيد،ذاكرة المدينة، بازلت، 90 سم.



ائق دحدوح، خمس نساء+ واحد، زيت+ فحم، 130X100 سم.



عبد الرحمن مؤقت، رخام، نحت مرمر ، 50 سم.



لبيب رسلان،تكسير 5،تصوير زيتي، 100X100 سم.

الأسلوب الخاص) ما يؤكد أن غالبيتهم باتوا تحت سطوة هذه (الشخصّية النمطيّة) و بالتالي غير قادرين على تجاوزها، أو التملص منها، وحتى من حاول منهم القيام بذلك، جاء نتاجه الجديد، ضائعاً، تائهاً و ضعيفاً، لا سيما أولئك الذين غادروا المنصات التي انطلقوا منها، وامضوا فيها ردحاً طويلاً من الزمن، إلى منصات جديدة، لا علاقة لها من قريب أو بعيد، بالتي غادروها، وأصبحت قرينة وجودهم الفني، و القيمة الأساسيّة لتجاربهم و أبحاثهم، في الحقل الذي يشتغلون عليه، الأمر الذي يؤكد مدى شدة سطوة النمطيّة الأسلوبيّة على تجاربهم و النمطيّة لا تطول الصياغة الفنيّة لديهم، و المفردات و العناصر التي يستخدمونها في التعبير عن موضوعات أعمالهم، و إنما تطول أيضاً، هذه



موفق قات، هاملت، تصوير زيتي، 100X80 سم.

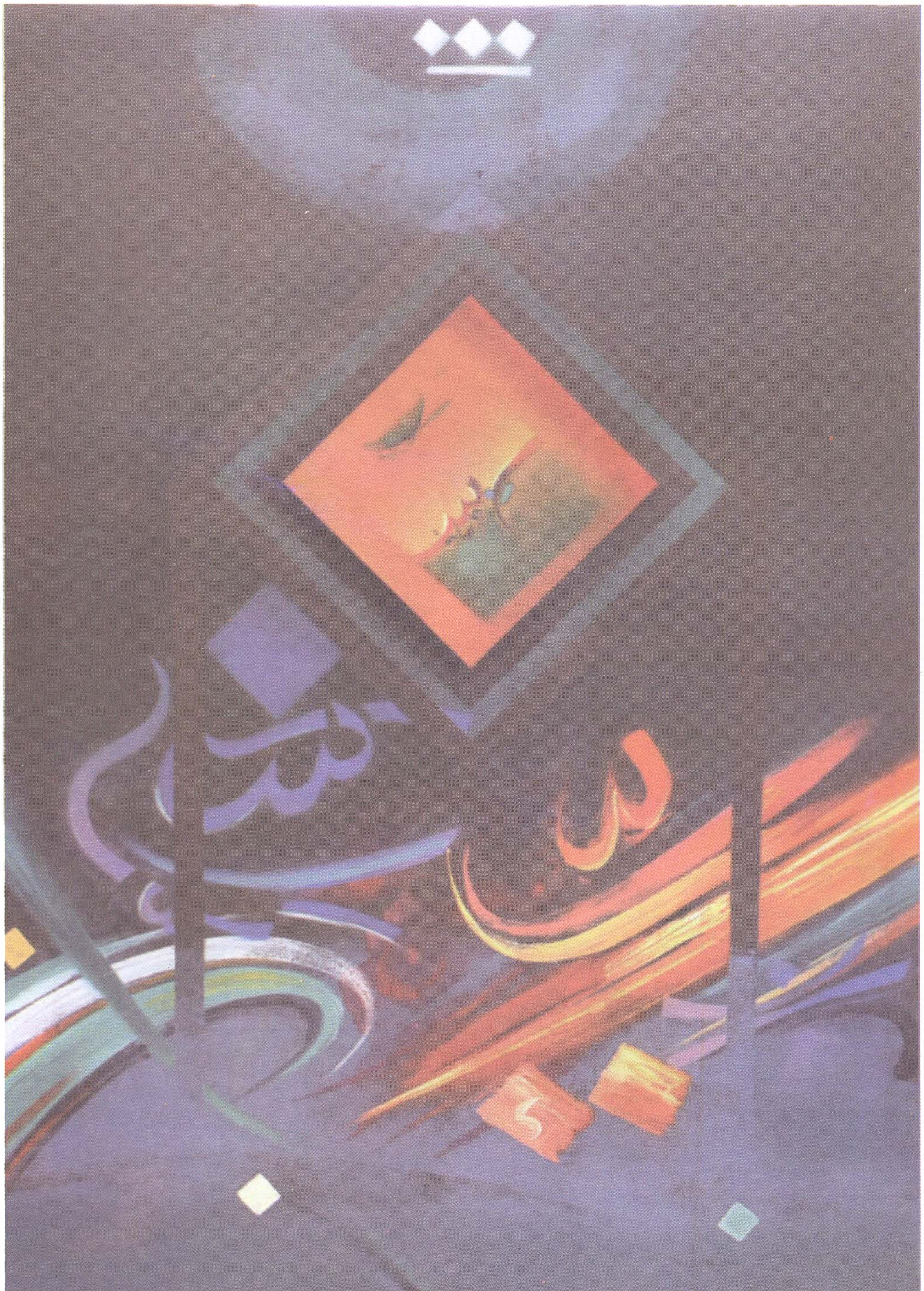


غسان السباعي، تصوير زيتي، 70X100 سم.

الموضوعات المتوزعة على الطبيعة، والطبيعة الصامتة، و الحروفيّة، و الإنسان ضمن حالات حياتية متباينة، بعضها له علاقة بالوضع الراهن، وبعضها الآخر، يستعير الحالة الشعبيّة المعجونة بالبيئة، أو يضرب بعيداً، في التاريخ الحضاري و الأسطوري البعيد للمنطقة، مدفوعاً بها جس، استعادة المتميز والمضئ منه، كحالة تعويضّية، عن الواقع المعاصر المفلوش و المعتم و الغامض، او يتخذ ذلك متكأً ليسقط به ومن خلاله حالة الوهن، و الضياع، و التشتت، والغربة التي يعيشها هذا الفنان، في عصر العولمة الماكر ،والاختراقات الكبرى، وتداخل المصالح و الملامح، وتقدم السطوة الفولاذيّة للمادة على الروح المحاصرة بألف لون ولون من الاستلاب. من جانب آخر، ورغم تسرب العديد من التجارب الفنيّة التشكيلية السوريّة التي تدعي التمايز والتفرد، من المعارض الفنيّة الرسميّة، وانضوائها بعقود واتفاقيات خاصة، مع صالات القطاع الخاص التي استقبلت في العقد الأخير، رؤوس أموال كبير، حلقت بسعر المنجز الفني التشكيلي السوري المعاصر من عشرات الألوف، إلى مئات الألوف ،ضمن غموض ملتبس، عن دوافع وغايات رؤوس الأموال هذه، وبالتالي هدفها الحقيقي، من اختيارها لحقل الفن التشكيلي الأبيض، الشفيف، والنظيف، للاستثمار فيه، وإحداث هذه النقلة النوعيّة، في أثمان غلاله التي لم تضف إلى قيمها البصرية والتعبيرية مايستوجب هذه الفقرة، ذلك أن التجارب التي أنعشتها رؤوس الأموال الضخمة هذه، وطارت بها إلى المحافل العربيّة والأجنبية، لتزاود بها ومن خلالها، على ما تفرزه هذه المحافل من نتاجات فنيّة، لا تتميز عن غيرها من التجارب الفنيّة التشكيليّة السوريّة التي تطالعنا



جورج ماهر، من وحي الأسطورة، تصوير زيتي، 120X100 سم.



سعيد الطه، تصوير زيتي، مواد مختلفة، 80X120 سم.



حمود شنتوت، حالة حب، مواد مختلفة، 100X100 سم.

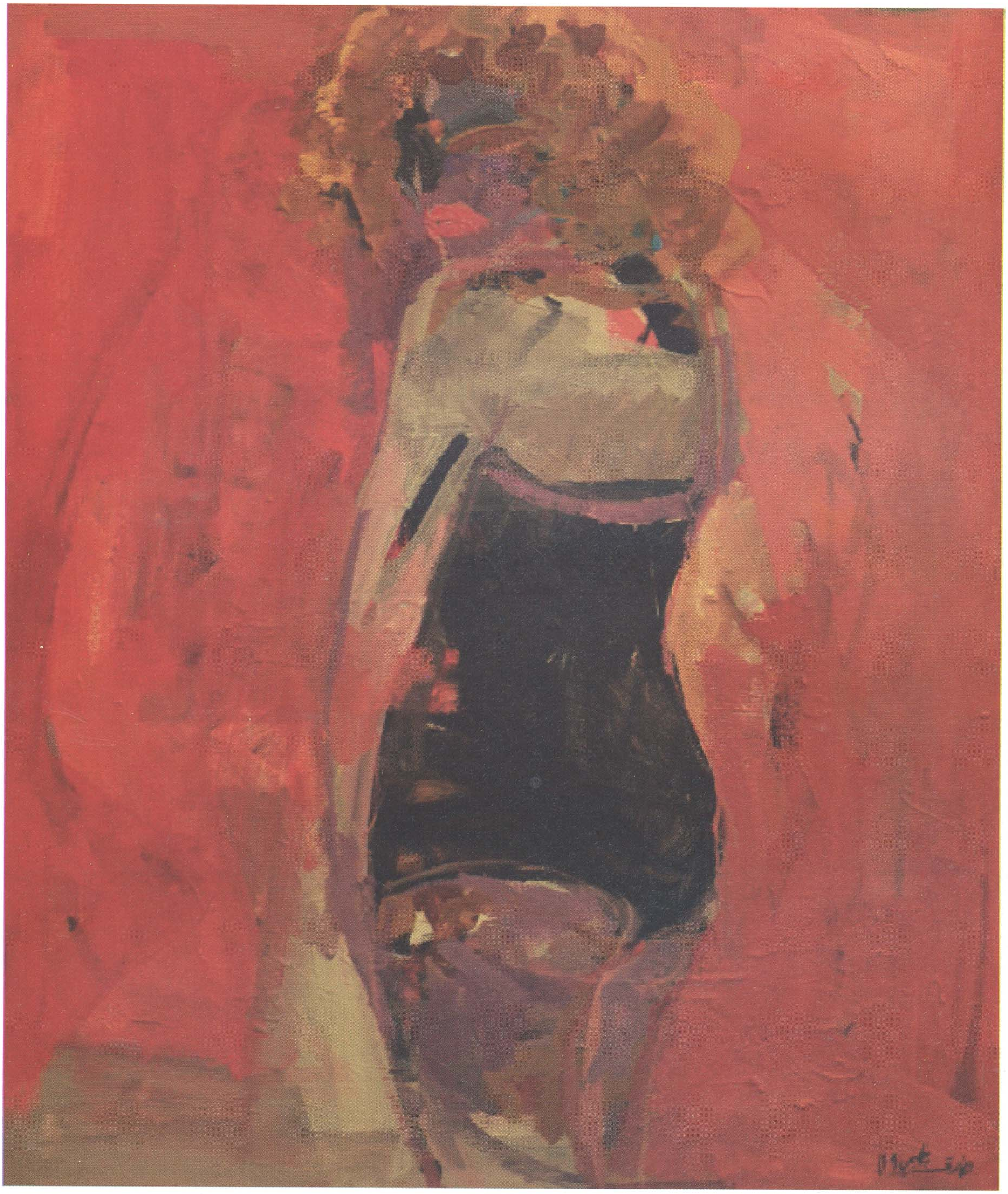
بها، المعارض الرسميّة، وصالات عرض القطاع الخاص المتواضعة الإمكانات التسويقيّة، الأمر الذي يرفع أكثر من تساؤل حول الهدير الذي دب فجأة، في عروق أو (بعض عروق)، الحركة الفنيّة التشكيلية السورية المعاصرة!!!

بناءً على ما تقدم، يبدو أننا بحاجة ماسة، للوقوف، بكثير من التأمل العميق، والدراسة الموضوعيّة، لواقع هذه الحركة، وما يدور فيها وحولها، من سجال وحراك، وما تفرزه من ظواهر، ويظهر على جسدها من طفح، لا لتحديد مسارات محددة لها، أو إخضاعها للفكر الضيق، والقوالب الجاهزة، وإنما لاستثمار حالة الازدهار الطارئة والغامضة التي دبت في بعض أطرافها، وتعميمها ونشرها، لتطول باقي الأطراف، والتأسيس بقوة، لكي لاتنتكس بعد استنفاذ رؤوس الأموال التي خلقت حالة الازدهار هذه أغراضها، وتنسحب، على حين غيرة، من حقولها النظيفة، الشفيفة، اللينة، والمفتوحة دوما، لاستقبال الجديد، والطارئ، والغريب!!!

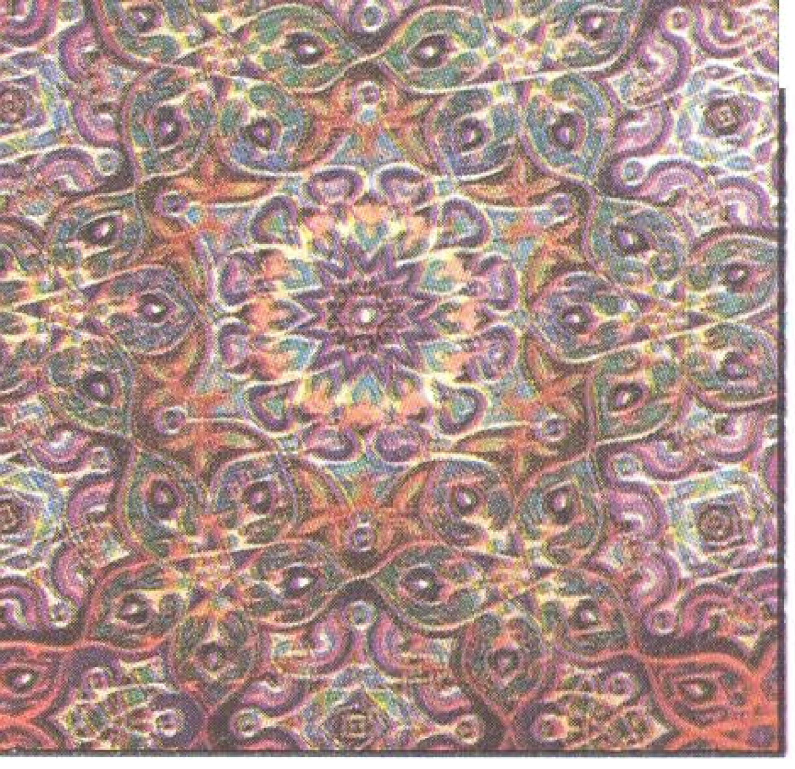
* * *

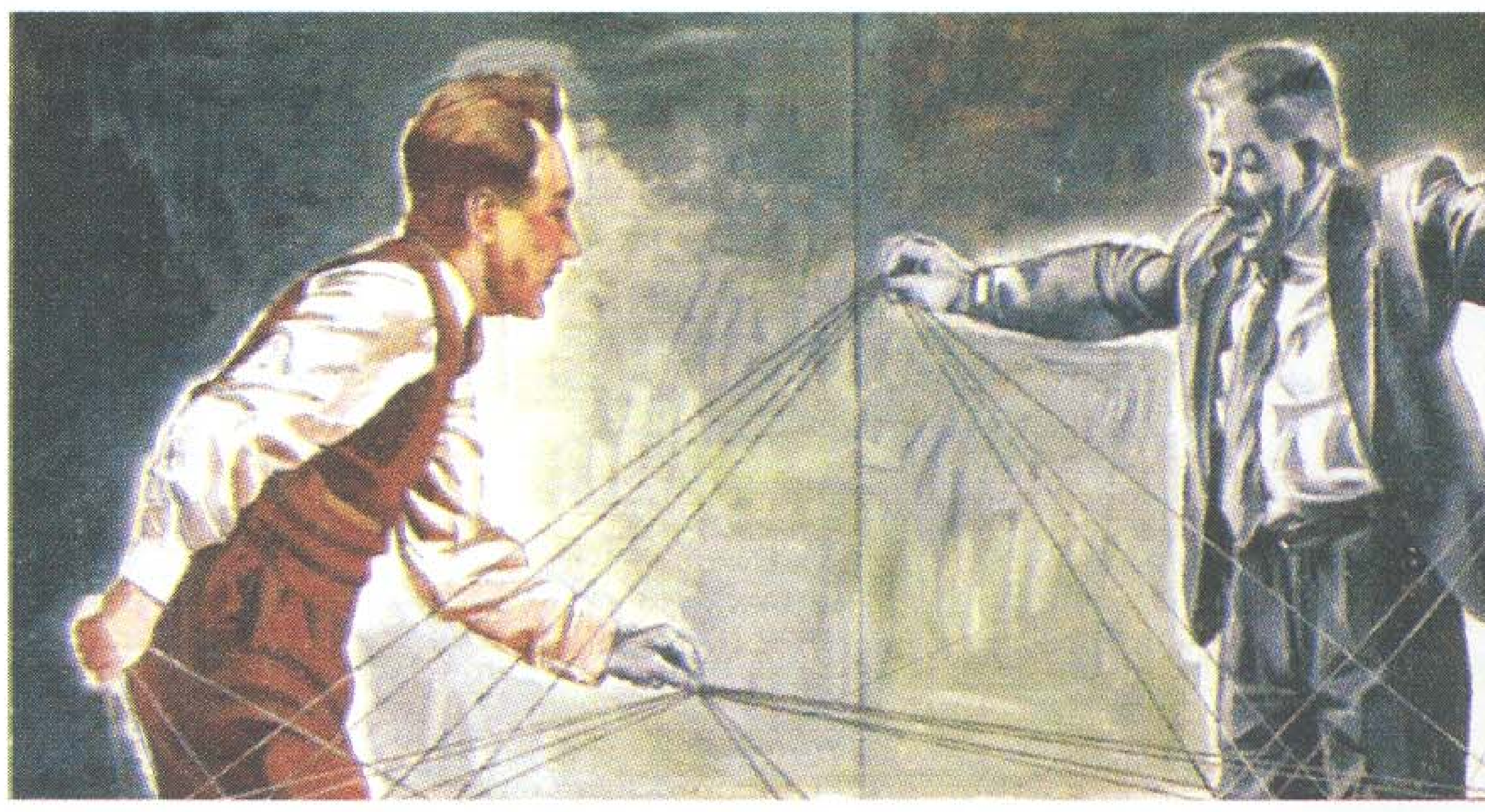


مقطع من روليف نحتي للنحات فؤاد دحدوح.



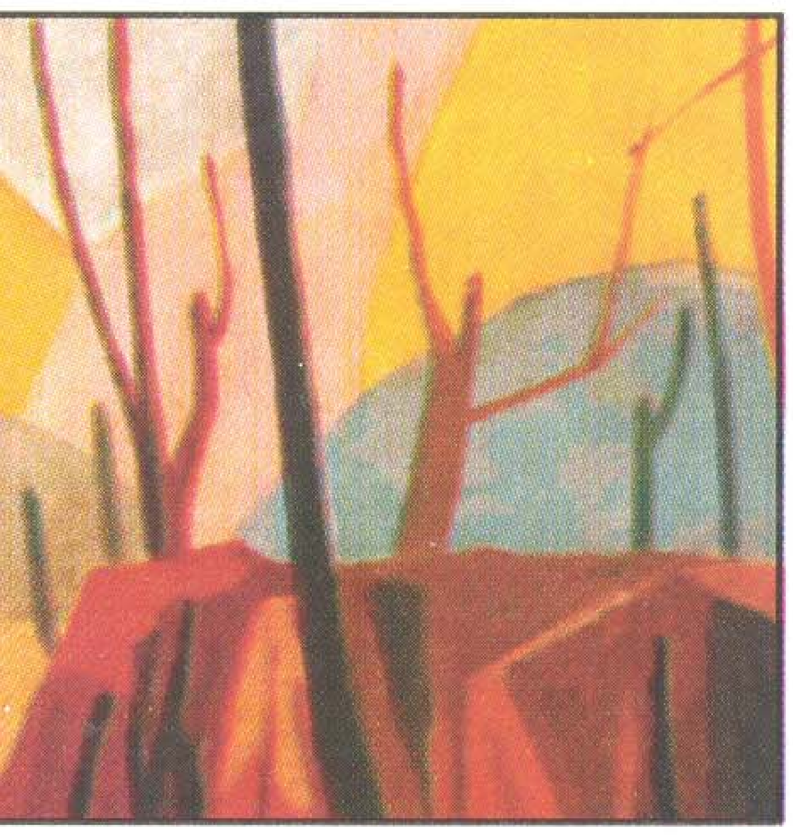
لوحة للفنان طارق البطيحي.

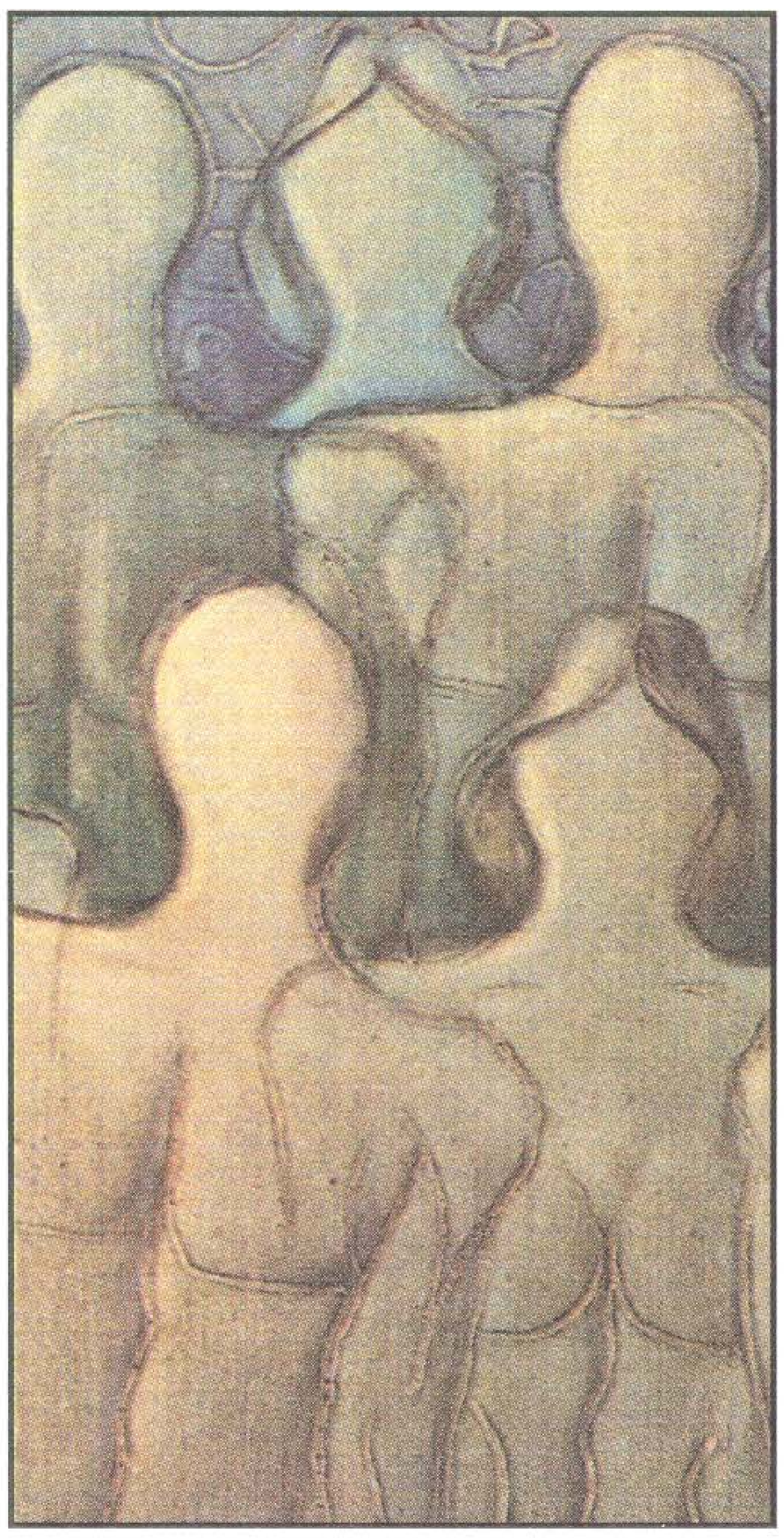


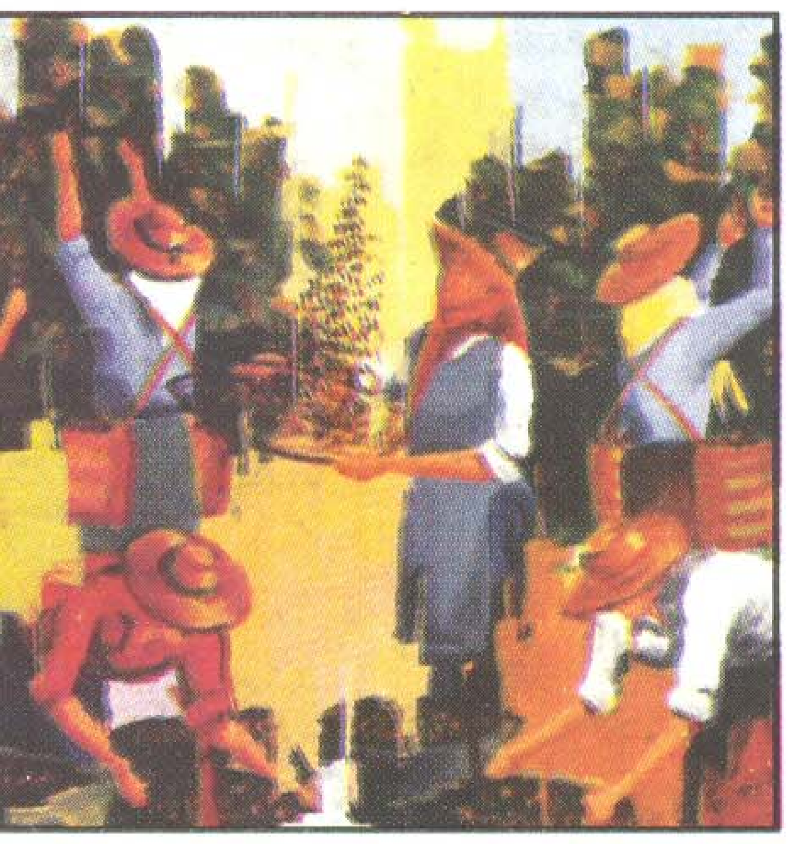


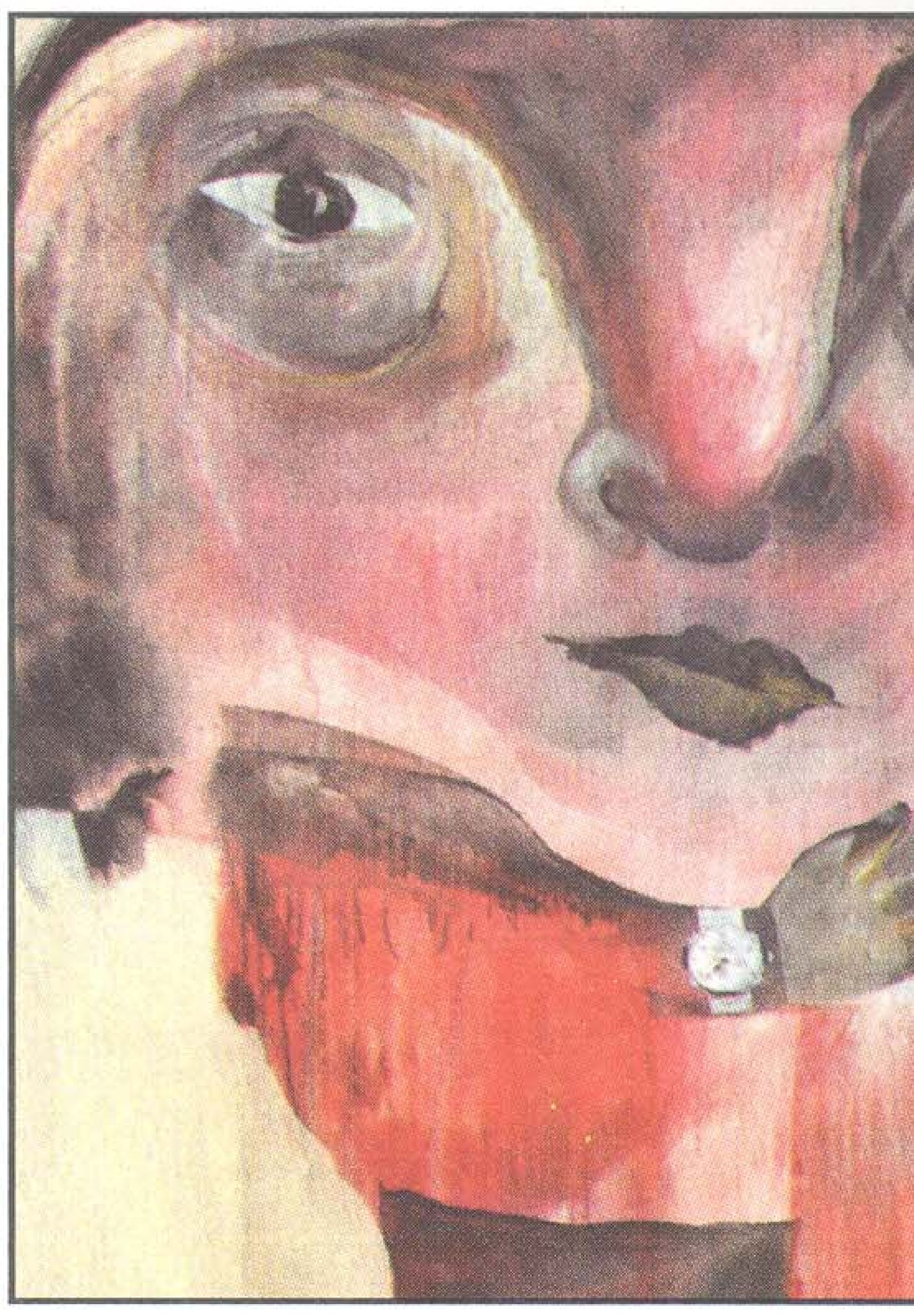


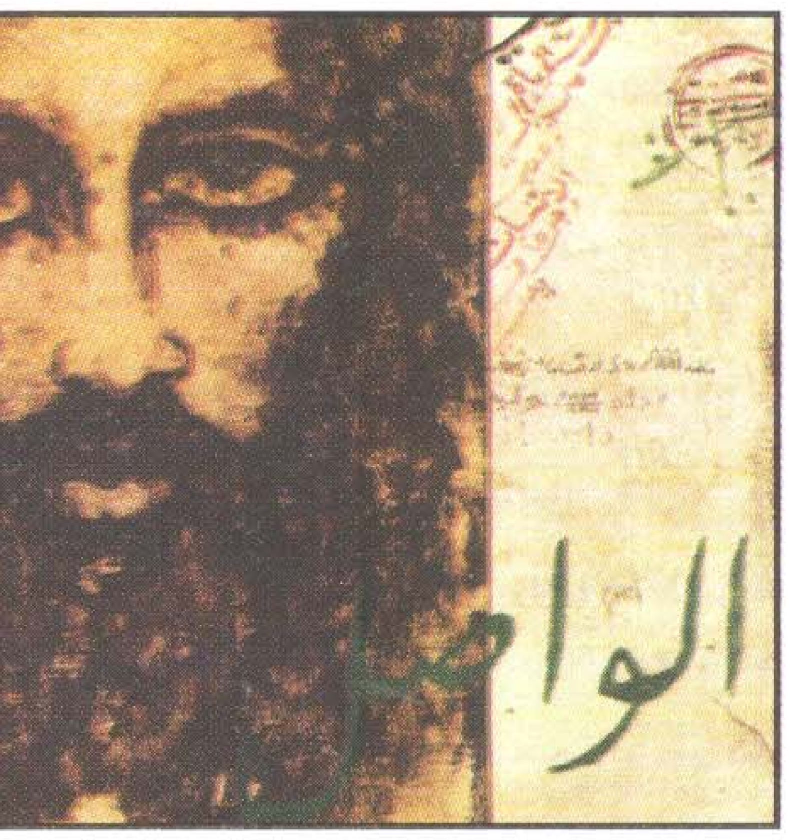










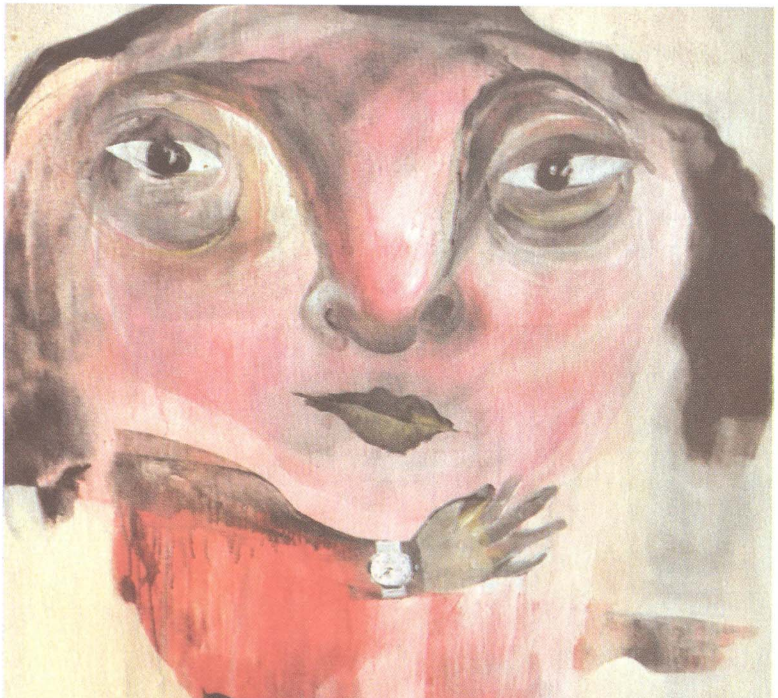




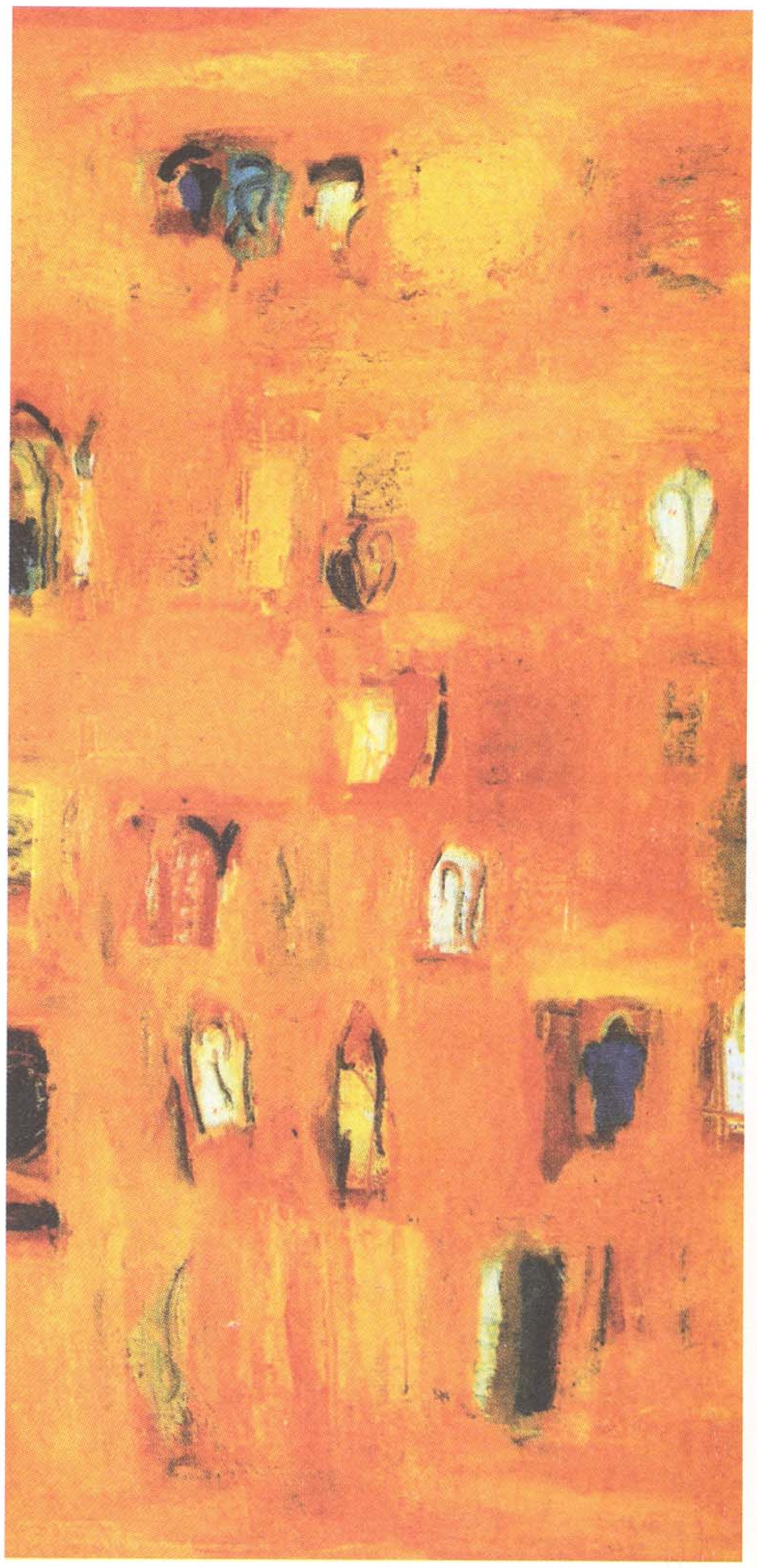


إعداد: حسّان سعيد

التشكيل السوري...



قيس سلمان.



ابراهيم جلل.



أحمد أبوزينة.

مساء 2010/11/1 معرضاً للفنان ابراهيم جلل.

■ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) مساء 2010/11/9 معرضاً حمل عنوان (تشكيلات حروفيّة) شارك فيه مجموعة من الفنانين التشكيليين والخطاطين العرب هم: أحمد عبد الرزاق، أكرم السراج، أكرم طلاع، جاسم حميد، جاسم محمد، جمال بوستان، حسين محمد، ضياء الجزائري، علاء اسماعيل، محمد غنوم، مصطفى السامرائي.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2010/11/10 معرضاً للفنانة ليلى مريود حمل عنوان (حديقة اللامكان) ضم مجموعة من الصور الضوئيّة الفنيّة.

■ شهدت صالة بيت الفن (الآرت



شاهين عبد الله.



ليلى مريود.

هاوس) مساء 2010/11/10 معرضاً للفنان ياسر حمود حمل عنوان (إشراقات).

■ شهدت صالة أيام للفنون الجميلة بدمشق القديمة مساء 2010/11/20 معرضاً للنحات مصطفى علي.

■ شهد خان أسعد باشا في سوق البزوريّة بدمشق القديمة مساء 2010/11/21 معرض الخط العربي والتصوير الضوئي السنويين.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/11/21 معرضاً مشتركاً للفنانين منير العيد وأيمن الزغير.

■ شهدت صالة السيد للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/11/23 معرضاً للنحات أكسم السلوم.

■ شهدت صالة الأسد للفنون الجميلة بحلب أواخر تشرين الثاني 2010 معرضاً حمل عنوان (ملتقى الخريف بين حلب واللاذقيّة) أقيم بالتعاون مع فرع اللاذقيّة لاتحاد الفنانين التشكيليين بمناسبة الاحتفال بالذكرى الأربعين للحركة التصحيحيّة المجيدة.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/11/24 بمناسبة الذكرى الأربعين للحركة التصحيحية المجيدة معرضاً حمل عنوان (تحية لتشرين) نظمه وأقامه اتحاد الفنانين التشكيليين السوريين.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بدمشق (أبورمانة) مساء 2010/11/28 معرضاً للفنان غسان ديري.

■ شهدت صالة المعارض في دار كلمات للفنون والنشر بحلب مساء 2010/11/28 معرضاً للفنان التشكيلي سمير الصفدي.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2010/11/29 معرضاً للفنان التشكيلي السوري خالد البوشي حمل عنوان (تصوف وجودي).

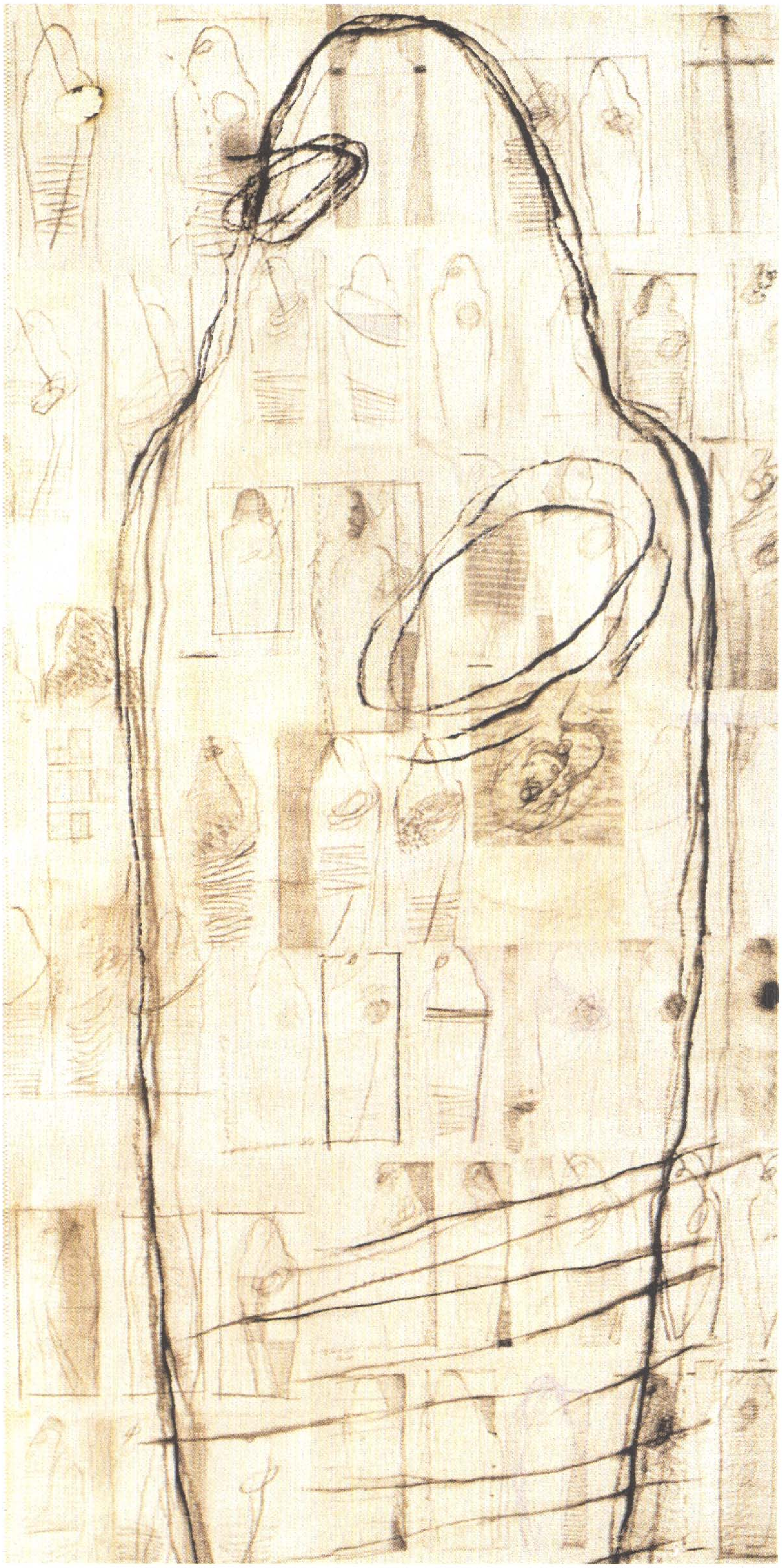
■ شهد خان أسعد باشا في سوق البزوريّة بدمشق القديمة مساء 2010/12/1 معرض الخريف الذي تنظمه وتقيمه مديريّة الفنون الجميلة في وزارة الثقافة بالتعاون مع اتحاد الفنانين التشكيليين السوريين.

■ بترشيح من جمعية الفنانين المحترفين في فرنسا، شارك الفنان التشكيلي السوري كاظم خليل في تظاهرة فنون باريس العالميّة لعام 2010 والتي افتتحت مساء 2010/11/30 في حدائق القصر الكبير (الكراندباليه) في باريس.

■ شهدت صالة تشرين للفنون الجميلة بحلب مطلع كانون أول 2010 المعرض الدولي الرابع لفنون الأطفال الذي تقيمه منظمة طلائع البعث بمشاركة واسعة لعدد من الدول العربيّة والأجنبيّة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بالمزة مساء 2010/12/5 معرضاً للفنانة ميسون كركوتلي حمل عنوان (إلى الشام).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2010/12/8 معرضاً للفنان شاهين



خالد البوشي.



صالح الهجر.

عبد الله حمل عنوان (غرباء).

■ شهدت صالة أيام في مدينة دبي بدولة الإمارات العربيّة المتحدة مساء 2010/12/13 معرضاً للفنان التشكيلي السوري قيس سلمان حمل عنوان (عالم مادي).

■ حاز الفنان التشكيلي السوري أحمد أبو زينة إلى جانب أربعة فنانين على جائزة بينالي الخرافي الدولي الرابع للفن المعاصر الذي شارك فيه 90 فناناً وفنانة من 17 دولة عربيّة بينها سورية.

■ شهدت صالة تجليات للفنون بدمشق مساء 2010/12/1 معرضاً للنحات عاصم الباشا.

■ شهدت صالة بيت الفن (الآرت هاوس) للفنون بدمشق مساء 2010/12/18 معرضاً للفنان جورج بيلوني.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2010/12/19 معرضاً للفنان جهاد صالح.

■ شهدت صالة كامل للفنون بدمشق 2010/12/19 معرضاً للفنان أسامة دويعر.

■ شهدت صالة رفيا للفنون بدمشق 2010/12/21 معرضاً مشتركاً للفنانين: بطرس المعري، عبد الله مراد، كاظم خليل.

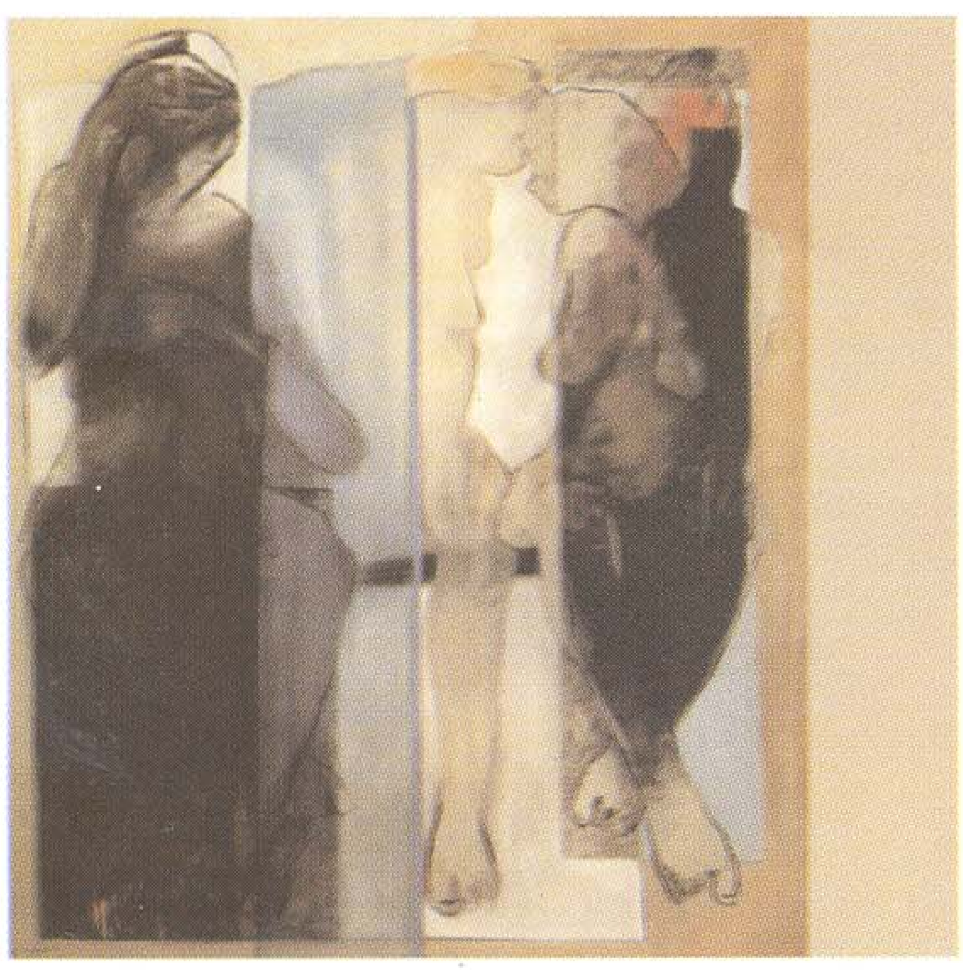
■ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2010/12/21 معرضاً جماعياً حمل عنوان (أوراق خريفيّة) ضم مجموعة



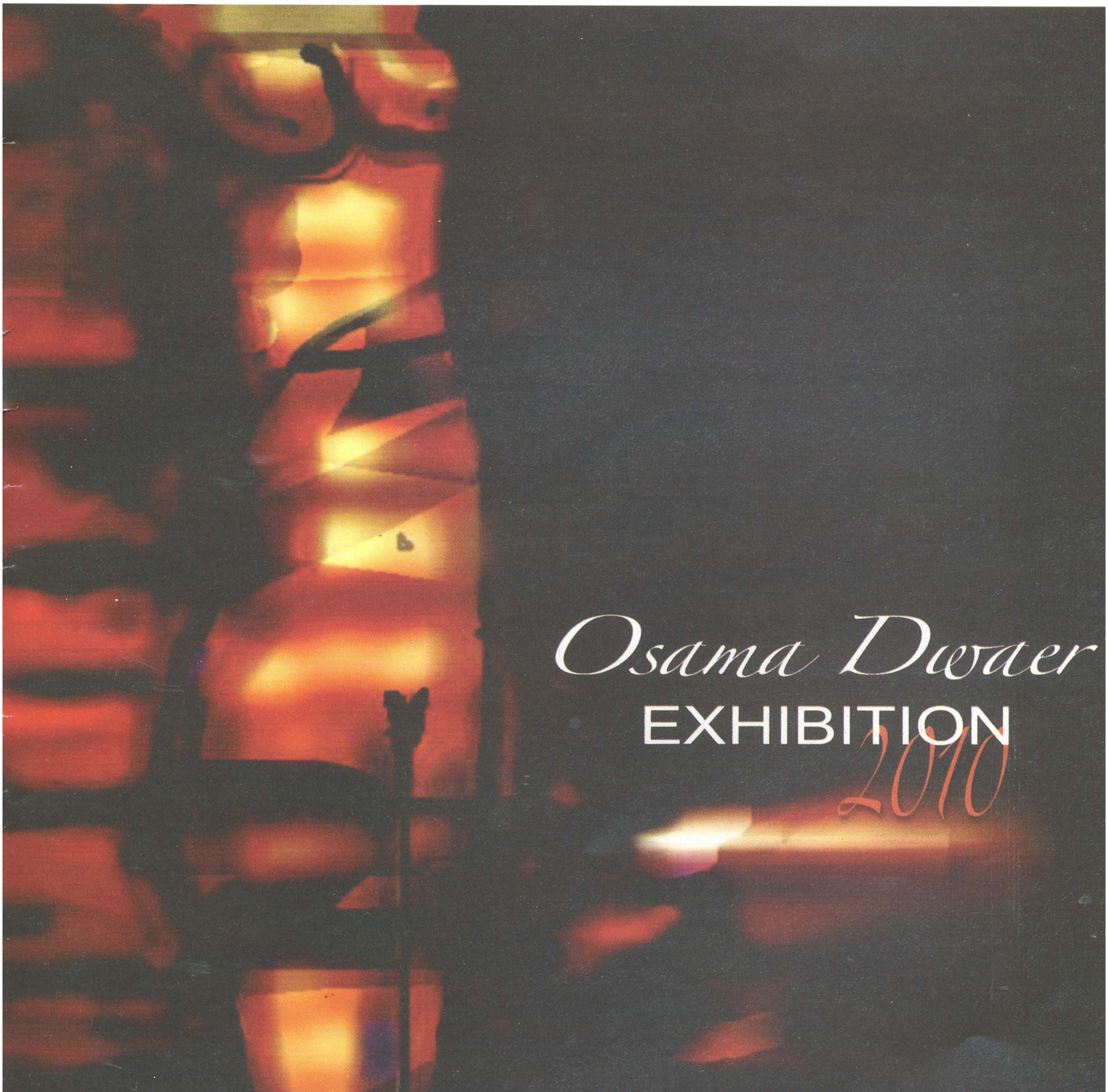
رابي جرجس.



سارة شما.



سمير الصفدي.



أسامة دويعر.

من اللوحات الصغيرة لعدد من الفنانين التشكيليين.

■ فاز الفنان التشكيلي السوري كاظم خليل بجائزة الرسم والتصوير لعام 2010 في (الغراند باليه) ضمن تظاهرة فنون باريس العالميّة.

■ شهد رواق الشارقة بدولة الإمارات العربيّة المتحدة مساء 2010/12/20 معرضاً للفنان الخطاط صالح الهجر.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/12/21 للفنان أيمن فضة.

■ شاركت سورية في معرض لرسوم الكاريكاتير بعنوان (خطوط هزليّة) الذي شهده قطاع غزة مساء 2010/12/22 وشارك فيه 15 فناناً عربياً وأجنبياً. مثل سورية في المعرض الفنانون: علي فرزات، رائد خليل، ياسر أحمد، فهد البحادي، نضال ديب، فادي فاضل، نزار عثمان.

■ انتهى الفنان والخطاط الحروفي السوري خالد الساعي من إنجاز أول وأكبر جداريّة تشكيليّة حروفيّة عربيّة في أسبانيا، حيث بلغ طولها سبعة أمتار وارتفاعها مترين، وذلك لمصلحة مؤسسة البيت العربي في مدريد.

■ شهدت صالة مديريّة الثقافة بحلب مساء 2010/12/28 معرضاً للفنان محمد بسام مولوي حمل عنوان (صرخة ريشة) وذلك بمناسبة الذكرى الثانية للعدوان الصهيوني على غزة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2011/1/4 معرضاً للفنان طلال ديوب حمل عنوان (نزيف الزجاج).

■ بدعوة من المجلس الوطني للثقافة والفنون في الكويت، شارك الفنان التشكيلي السوري نبيل السمان في فعاليات مهرجان القرين الثقافي السابع عشر وذلك بمعرض فردي افتتح مساء 2011/1/9.

■ شهدت صالة النهر الخالد في مدينة حمص مساء 2011/1/10 معرضاً للفنان علي الكفري.

■ شارك الفنانان التشكيليان السوريان نذير اسماعيل وعصام درويش في الملتقى الدولي للرسم الذي أقيم في العاصمة البولونيّة (وارسو) في الفترة بين 8-20 كانون الثاني 2011.

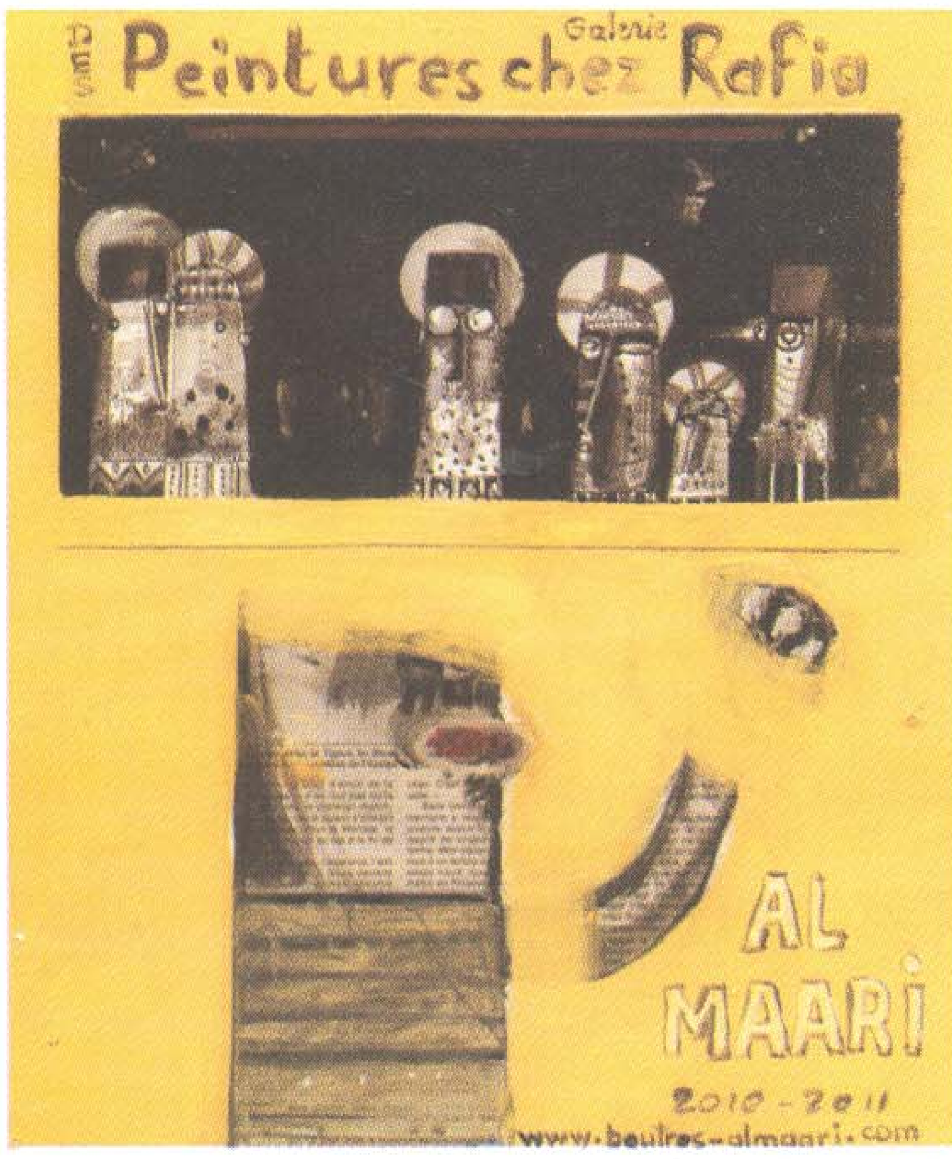
■ شهدت صالة بيت الفن (الآرت هاوس) للفنون بدمشق مساء 2011/1/11 معرضاً للفنانة سارة شمّة حمل عنوان (ولادة).

■ شهدت صالة اليد الحرة (فري هاند) للفنون بدمشق مساء 2011/1/18 معرضاً للفنانة (فدوى الرهونجي) حمل عنوان (الطيور المهاجرة).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2011/1/18 معرضاً لذوي الاحتياجات

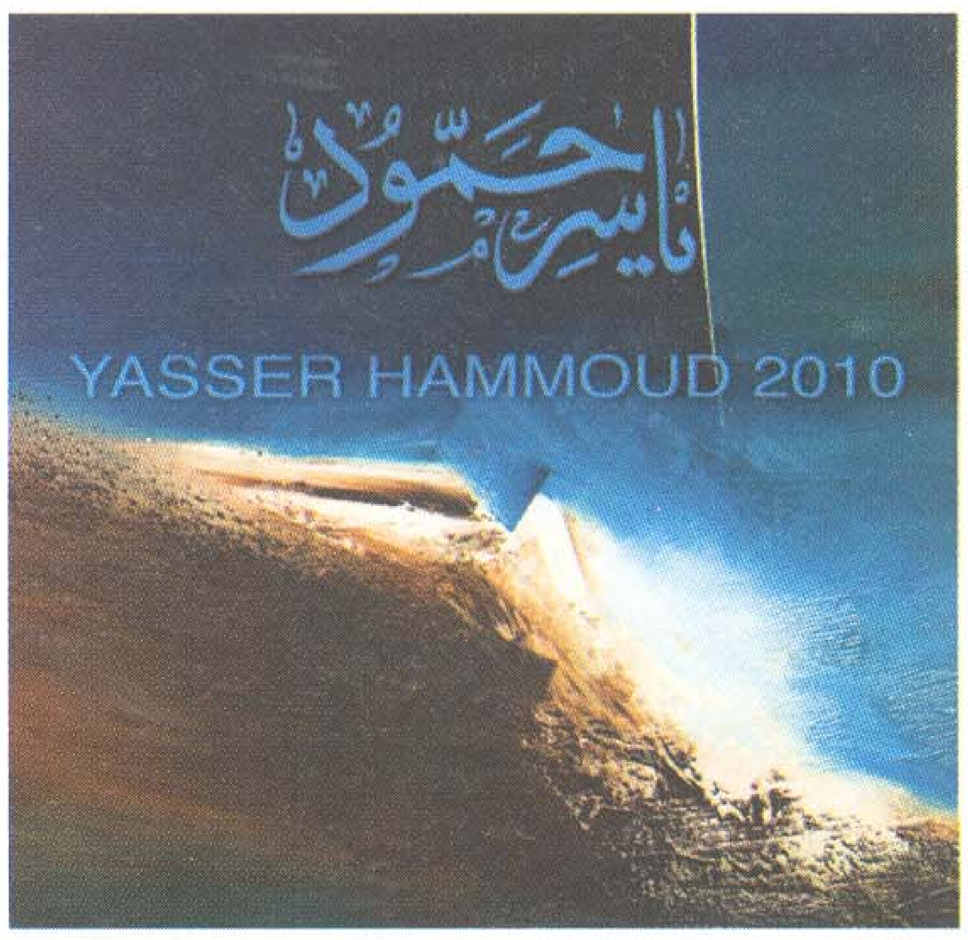


جورج بيلوني.



بطرس المعري.


أكثم السلوم.



غلاف كتالوج لمعرض ياسر حمود.



من معرض تشكيلات حروفيّة.

الخاصة.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2011/1/20 معرضاً للفنان عمّار عبد ربّه.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2011/2/1 معرضاً للفنان التشكيلي السوري رابي جرجس حمل عنوان (حدائق باردة).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الألماني (معهد غوته) بدمشق مساء 2011/2/14 معرضاً للفنانة الضوئيّة رهف الجلاد حمل عنوان (لحظة صمت).



فدوى الرهونجي.

التشكيل العربي...



من معرض ماوراء الأبواب.



من معرض إسقاط خطوط.

■ شهدت صالة المعارض في جمعية الإمارات للفنون التشكيليّة في مدينة الشارقة مساء 2010/11/1 معرضاً استعادياً للفنان علي العبدان.

■ شهدت صالة المعارض في معهد الفنون بالشارقة بدولة الإمارات العربية المتحدة مطلع شهر تشرين الثاني 2010 معرضاً للفنانة التشكيليّة سوسن الشماع حمل عنوان (كما الريح).

■ شهدت مدينة دبي مطلع تشرين الثاني 2010 معرضاً جماعياً لأشهر الفنانين التشكيليين العرب المعاصرين منهم: الفنان المصري محمود سعيد، والفنان التونسي نجا المهداوي، والفنانة الفلسطينية منى حاطوم، والفنان المصري المقيم في نيويورك يوسف نبيل، والفنان اللبناني بول غيراغوسيان، والفنان الإماراتي عبد القادر الريس.

■ حطمت لوحة (الدراويش) للفنان التشكيلي المصري محمود سعيد أرقاماً قياسية على صعيد اللوحات الفنيّة، حيث بيعت بمليونين و546 ألف دولار أمريكي لتحمل لقب أغلى لوحة في العالم رسمها فنان عربي، وهي المرة الثانية التي تسجل فيها أعمال محمود سعيد مثل هذا الفوز، حيث سبق وحققت لوحة (الشادوف) نجاحاً مماثلاً في مزاد أقامته دار كريستيز للمزادات في دبي.

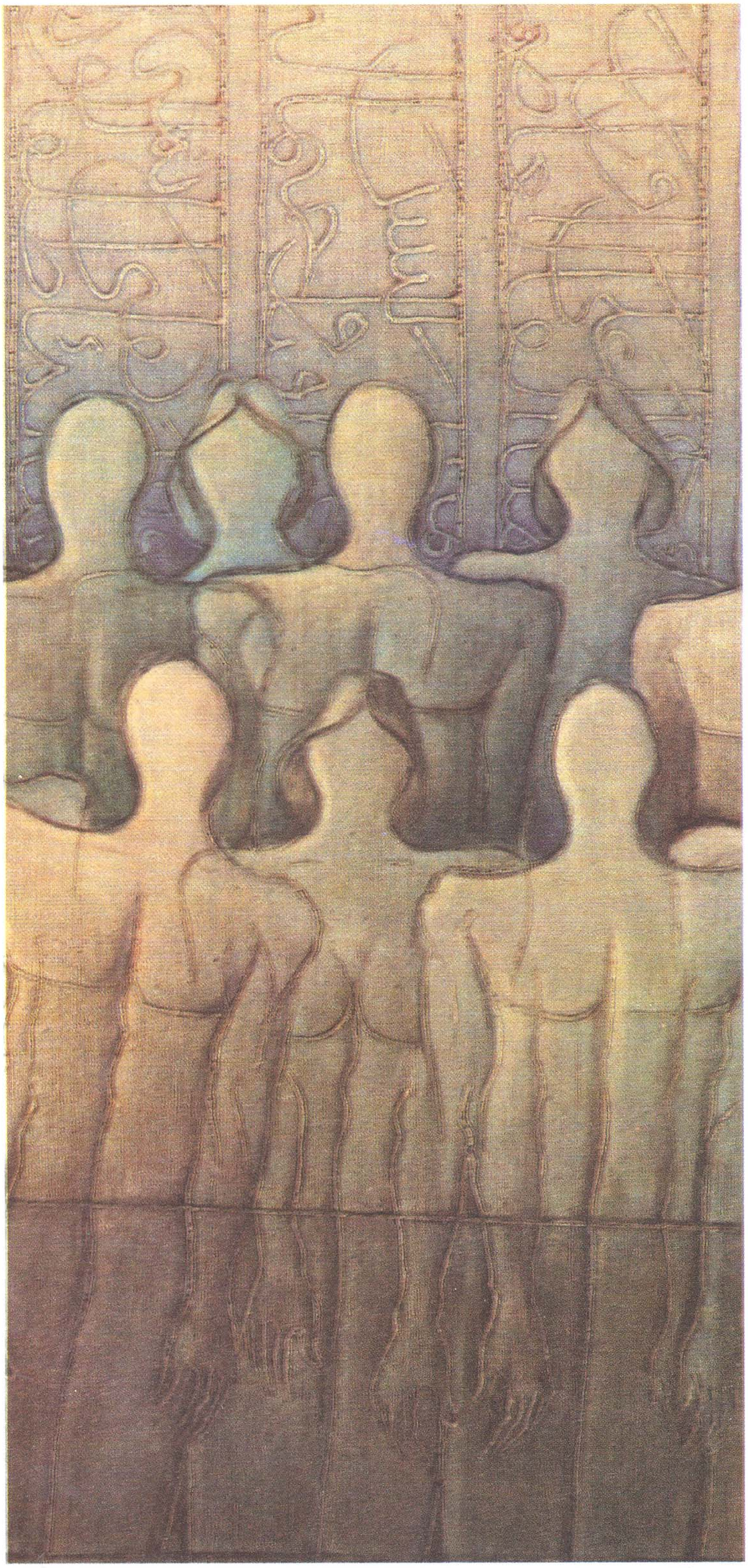
■ شهدت صالة سلوى زيدان في دبي مطلع تشرين الثاني 2010 معرضاً مشتركاً حمل عنوان (إسقاط خطوط -فن إماراتي معاصر) شارك فيه الفنانون: عبد الرحمن المعيني، ليلى جمعة، حسن شريف، حسين شريف، محمد حمد ابراهيم، محمد كاظم.

■ شهدت صالة ترافيك للفنون في دبي مطلع تشرين الثاني 2011 معرضاً لمقتنيات رامي فاروق، ومعرضاً آخر للفنان الإيراني حسام رحمانيان.

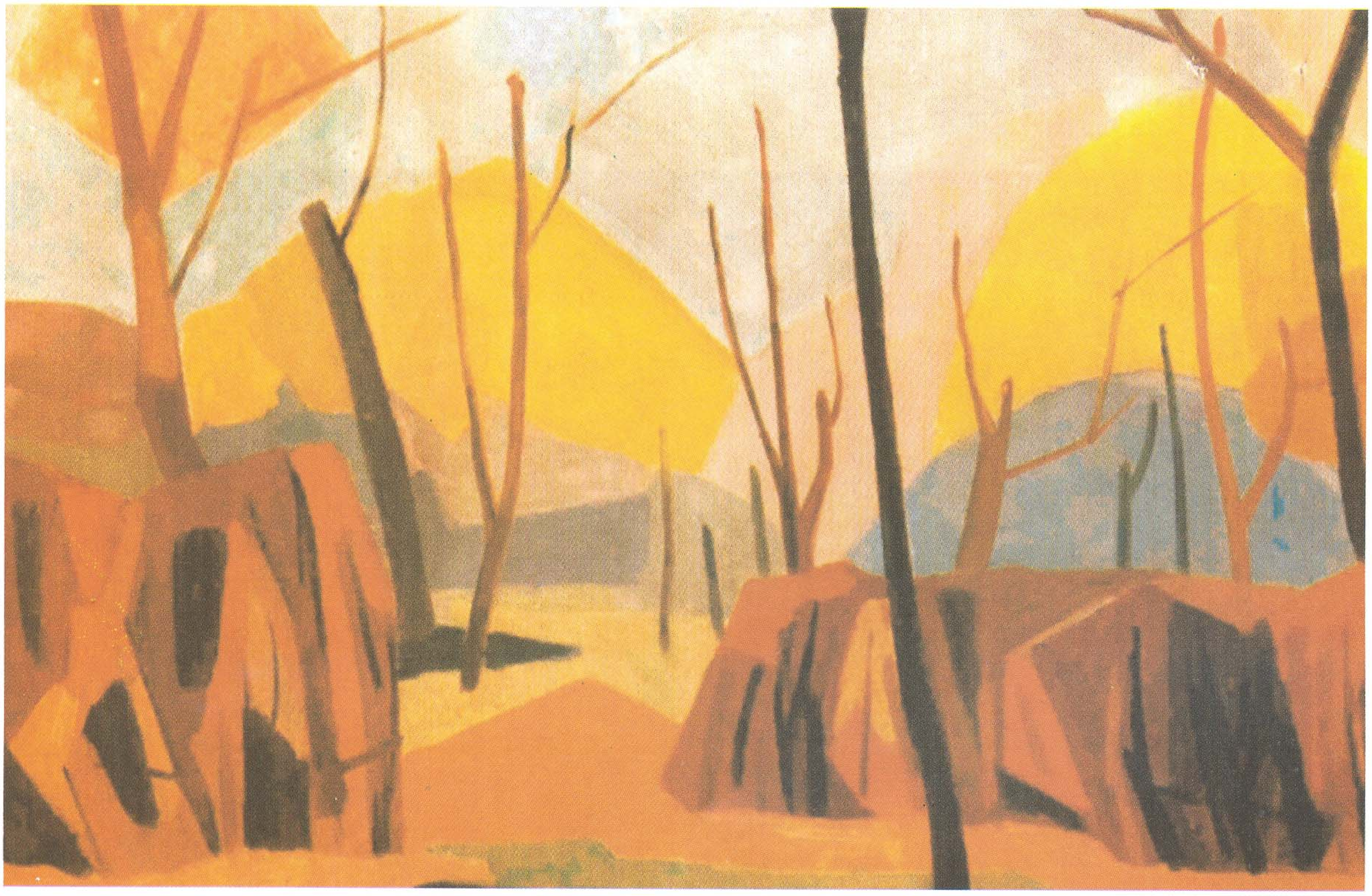
■ شهدت صالة (وان) في أبو ظبي مطلع تشرين الثاني 2010 معرضاً جماعياً حمل عنوان (ما وراء الأبواب) ضم روائع فنيّة من الشرق الأوسط عائدة لمجموعة من الفنانين التشكيليين البارزين منهم: محمود

مختار، شاكر حسن آل سعيد، برويز تناولي، جواد سليم، فاتح المدرس، حسن شريف، وليد رعد، عبد الناصر غارم. بلغت الأعمال المعروضة نحو 90 عملاً فنياً منجزة خلال الفترة الممتدة بين عشرينيات القرن الماضي وعام 2010.

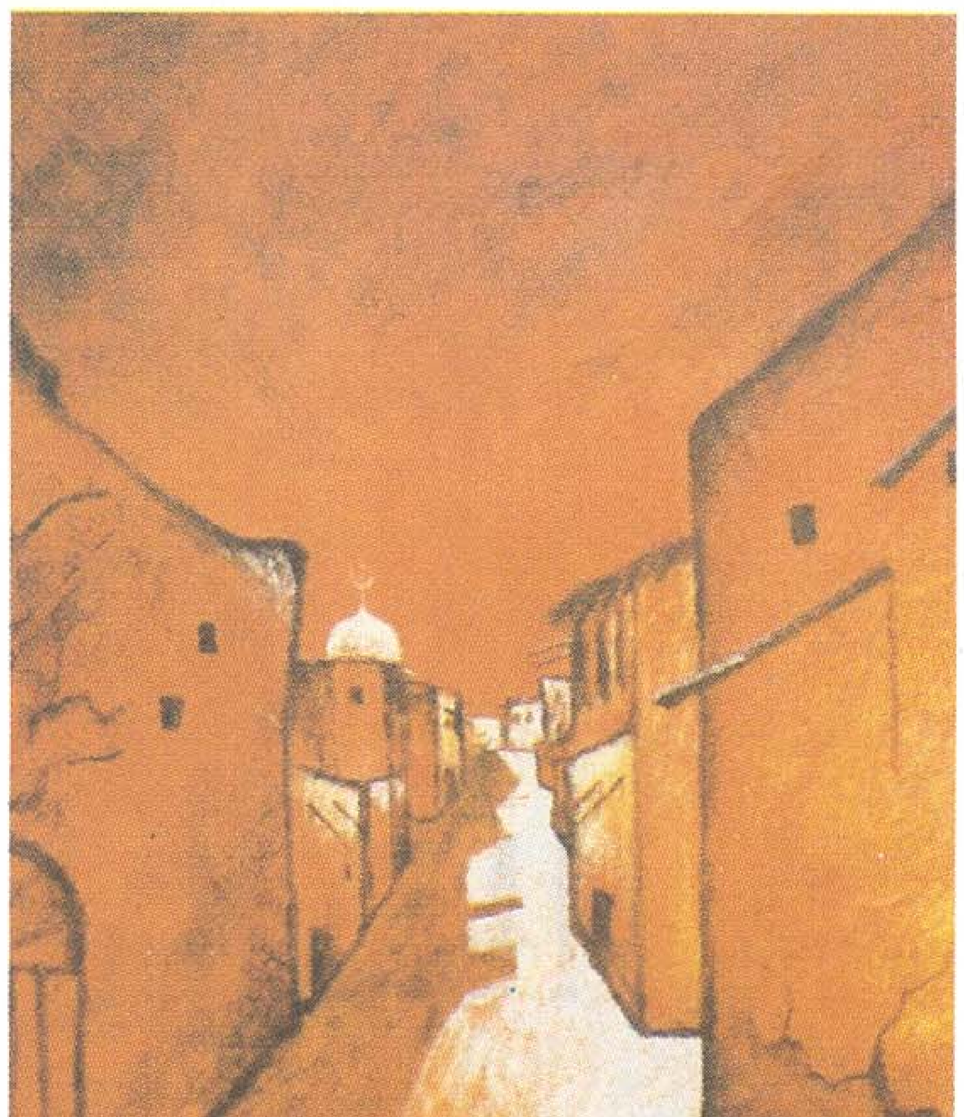
- شهدت صالة الفنون في بيروت أواخر تشرين الثاني 2010 معرضاً للفنان حلمي فاير.
- شهدت صالة رفيا للفنون بدمشق مساء 2010/11/28 معرضاً للفنان العراقي سعدي الكعبي حمل عنوان (جدار الصمت).
- شارك في الدورة الثالثة لملتقى الأقصر الدولي للتصوير الذي افتتح في مصر اعتباراً من 11/29 وحتى 2010/12/11 أربعة وعشرون فناناً مصرياً وعربياً وأجنبياً جاءوا من سورية والأردن والسعوديّة وتونس وكوريا الجنوبيّة ورومانيا والنمسا وباكستان وتركيا والولايات المتحدة الأمريكيّة وأستراليا، إلى جانب مصر.
- شهدت صالة أيام في دبي مطلع كانون أول 2010 معرضاً للفنان الفلسطيني أسامة دياب حمل عنوان (أقنعة وملوك وأشياء أخرى زيارة ثانية).
- شارك كل من الفنانين التشكيليين الإمارتيين خلود الجابري ومحمد المزروعي في بينالي الخرافي الدولي الرابع للفن العربي المعاصر بالكويت الذي افتتح يوم 2010/12/5.



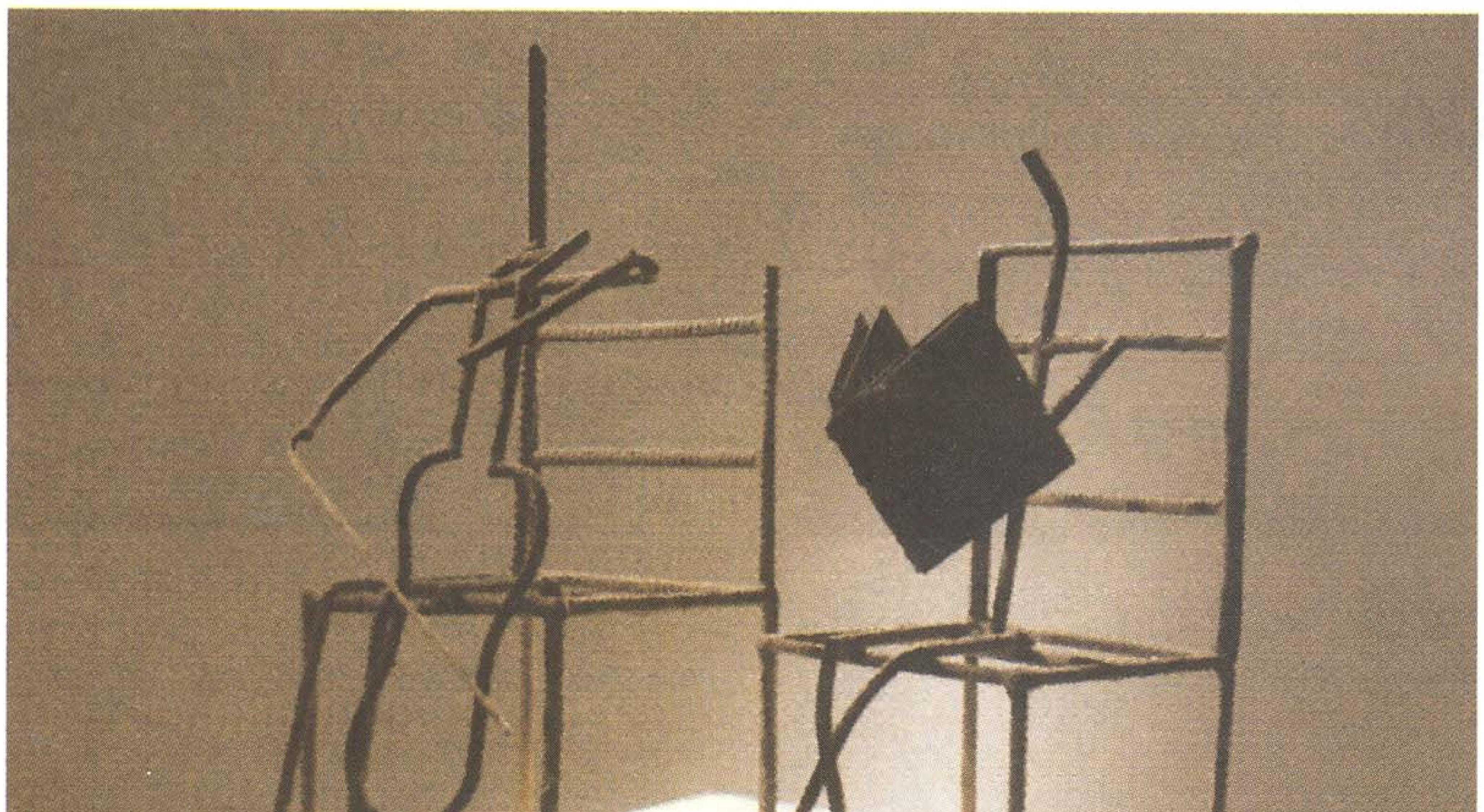
سعدي الكعبي.



من معرض صالة وان.



خلود الجابري.



محمد أبولحية.

▪ فازت رسامة الكاريكاتير الفلسطينيّة أمية حجاب بالجائزة الكبرى في مسابقة ناجي العلي الدوليّة للكاريكاتير التي تنظمها جمعية التضامن مع الشعب الفلسطيني في تركيا بالتعاون مع مجموعة (هومور) للفكاهة والكاريكاتير.

▪ شهدت الشارقة في دولة الإمارات العربيّة المتحدة مساء 2010/12/10 معرضاً للفنان عبد الله حسن الغيث عميد المعهد العالي للفنون المسرحيّة في الكويت، وذلك على هامش فعاليات مهرجان الإمارات الأول للمسرح الجامعي.

▪ شهدت الشارقة يومي 12 و2010/12/13 ندوة دوليّة موازيّة لمهرجان الفنون الإسلاميّة الثالث عشر حملت عنوان (نقش ورقش - القيم الجماليّة للعمارة الإسلاميّة) شارك فيها من سوريّة د.محمود شاهين عميد كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، د.فيصل سلطان من لبنان، د.السيد هويدي، د.مجدي عبد الحافظ عبد الله صالح، د.يحيى محمد محمود أحمد من مصر، د.محمد بن حمودة من تونس، د.ماهود أحمد من العراق، محمد عبد الرحمن حسن عبد الرحمن من السودان، د.عبد الحليم محمد أراوغلو من تركيا.

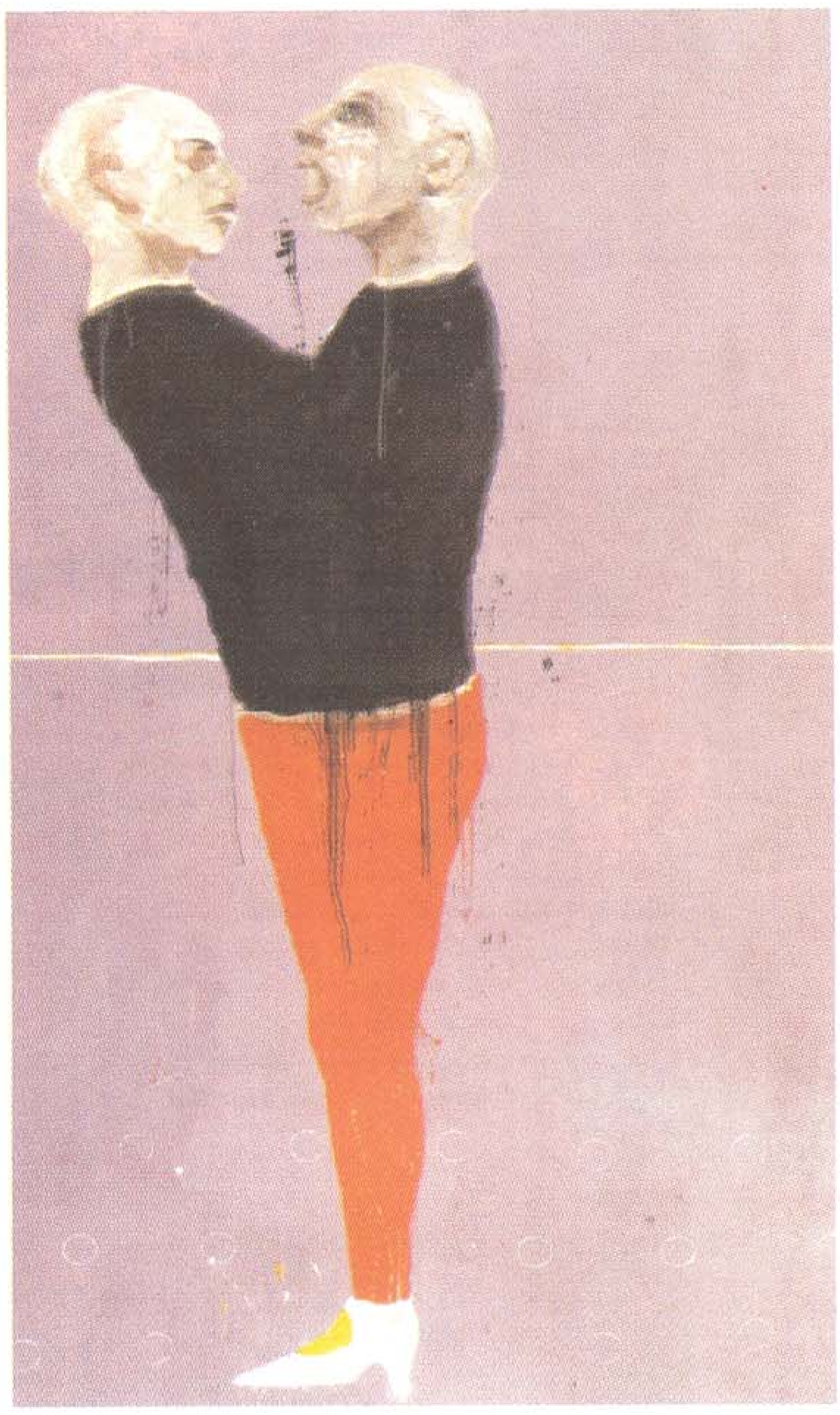
▪ شهدت صالة المعارض في ندوة الثقافة والعلوم بمدينة دبي مساء 2010/12/21 معرضاً حمل عنوان (فن القلم) شارك فيه مجموعة من هواة الخط العربي.

▪ شارك 40 فناناً وفنانة ينتمون لـ (جماعة إبداع للفنون) بالقطيف في حملة البيئة التي نظمتها مؤخراً شركة أرامكو السعوديّة، وجاءت الحملة التطوعيّة بهدف تجميل كورنيش رأس تنورة.

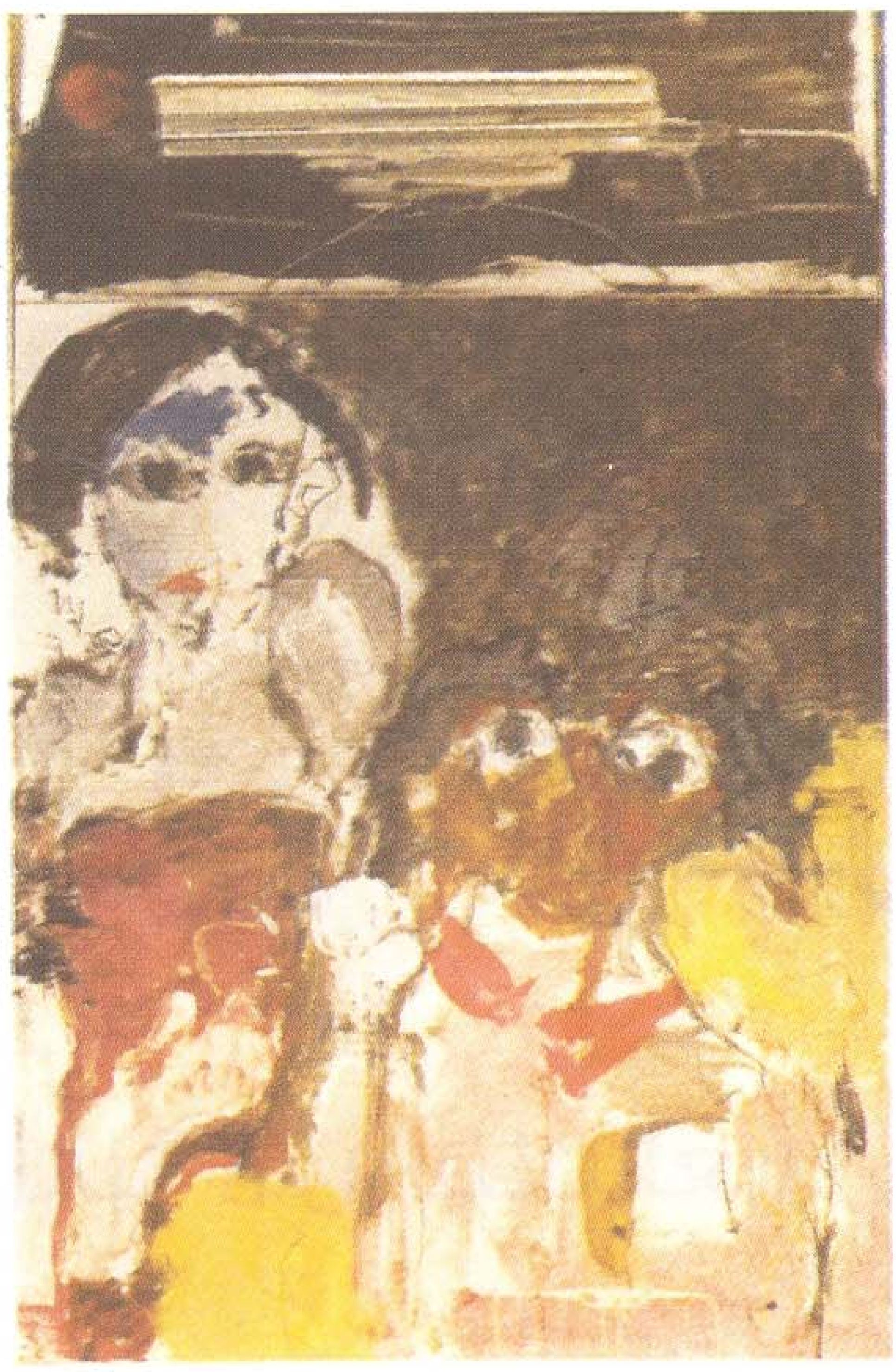
▪ شهدت صالة المعارض في مركز تشكيل للإبداع الفني في دبي خلال كانون الثاني 2011 معرضاً جماعياً لخمسة عشر فناناً تشكيلياً من دولة الإمارات العربيّة المتحدة.

▪ شهد متحف الشارقة مساء 2011/1/12 المعرض السنوي العام التاسع والعشرين لجمعيّة الإمارات للفنون التشكيليّة.

▪ شهدت صالة ميم في دبي خلال كانون الثاني 2011 معرضاً للفنان الحروفي الليبي علي عمر الرميص حمل عنوان (تجدد الرؤى).

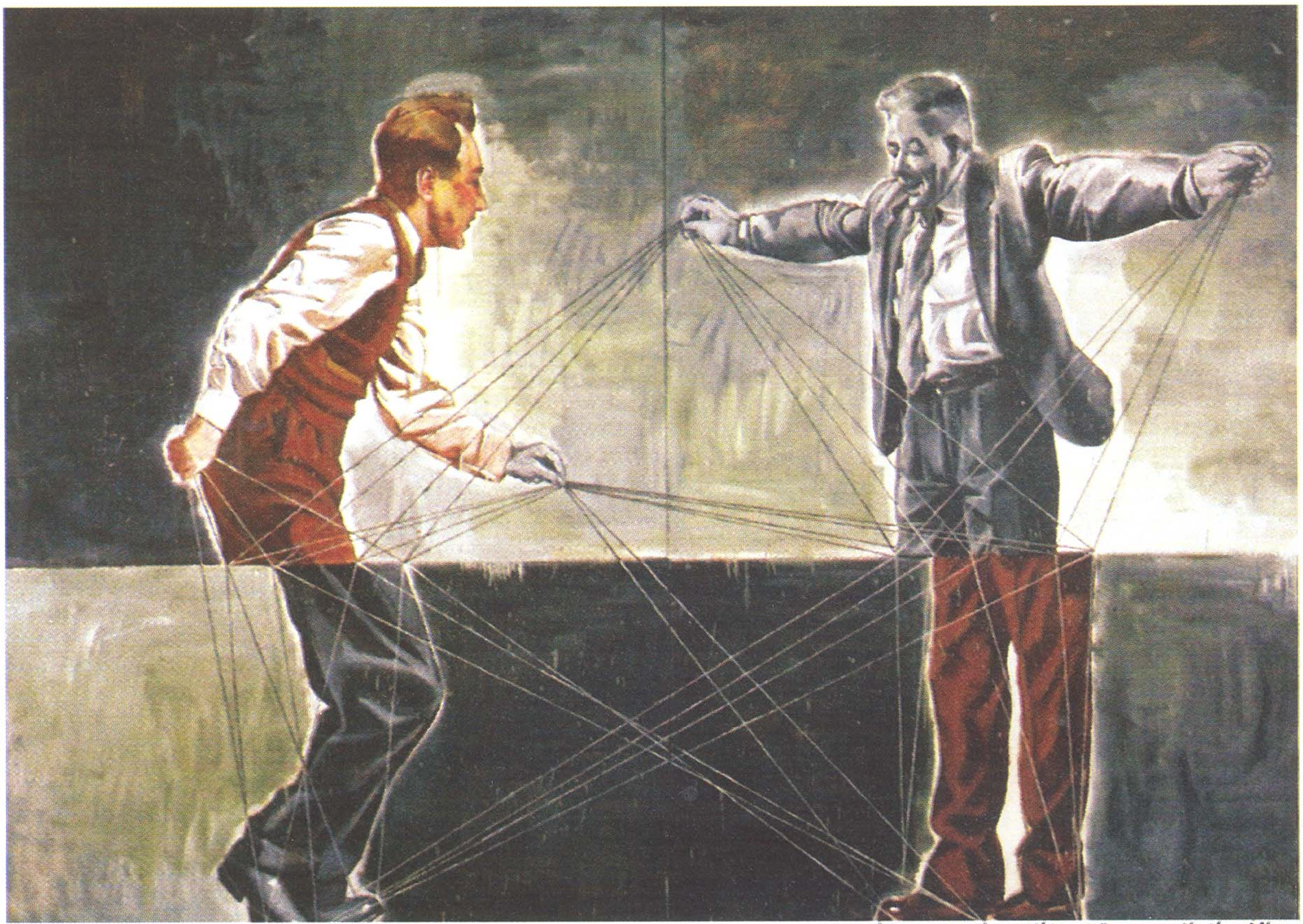


أسامة دياب.



محمد المزروعي.

التشكيل العالمي...



من الاعمال المعروضة في غاليري اي.في.دي.اي.

■ في مزاد فني هو الأضخم من نوعه سنوياً، عرضت دار المزادات الكبرى بأمستردام 110 لوحات فنيّة نادرة للبيع، يرجع معظمها إلى القرن السابع عشر فما فوق، منها أعمال فنيّة نادرة للفنانين (وليام كالسيز هيدا) و(جان فان جوين) و(ستان فارنيكس) و(جيراردو) وهذا الأخير من أبرز الفنانين الهولنديين في العصر الذهبي الأوروبي للفن. ولد عام 1613 وتوفي عام 1675 وكان تلميذاً للفنان (رامبرانت).

■ في مزاد علني في بيت كريستي للمزادات في نيويورك، بيع تمثال يبلغ طوله 180 سم لامرأة عارية تظهر من الخلف أنجزه الفنان الفرنسي المعروف (ماتيس) بمبلغ 48,8 مليون دولار. وكان التقدير الأولي لسعر التمثال قبل المزاد يتراوح من 25 إلى 35 مليون دولار.

■ حقق مزاد للفن الانطباعي أقامته دار مزادات سوثبي مطلع تشرين الثاني 2010 في نيويورك 227 مليون دولار فيما كانت التقديرات السابقة 195 مليوناً.

وربما يعود السبب في جني هذا الربح الوفير إلى بيع لوحة للفنان الإيطالي (اميديو موديلياني) بمبلغ قياسي هو 69 مليون دولار.

■ شهدت صالة المسرح الوطني بمدينة أبوظبي مساء 2010/11/13 معرضاً مشتركاً لفنانين فرنسيين هما: (بابلو كوتس) و(لبوناردو جودوي).

■ أعلنت صالة مزاد لندنيّة عن بيع إناء زهر صيني بمبلغ 43 مليون جنيه استرليني أي 69 مليون دولار متجاوزاً

السعر المقدر له 40 مرة.

■ قامت السفارة السويديّة بدمشق بالتعاون مع وزارة البيئة في سورية، بتنظيم معرض مشترك لمجموعة من رسامي الكاريكاتير السوريين والسويديين أقيم مساء 2010/11/23 في صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بكفرسوسة بدمشق.

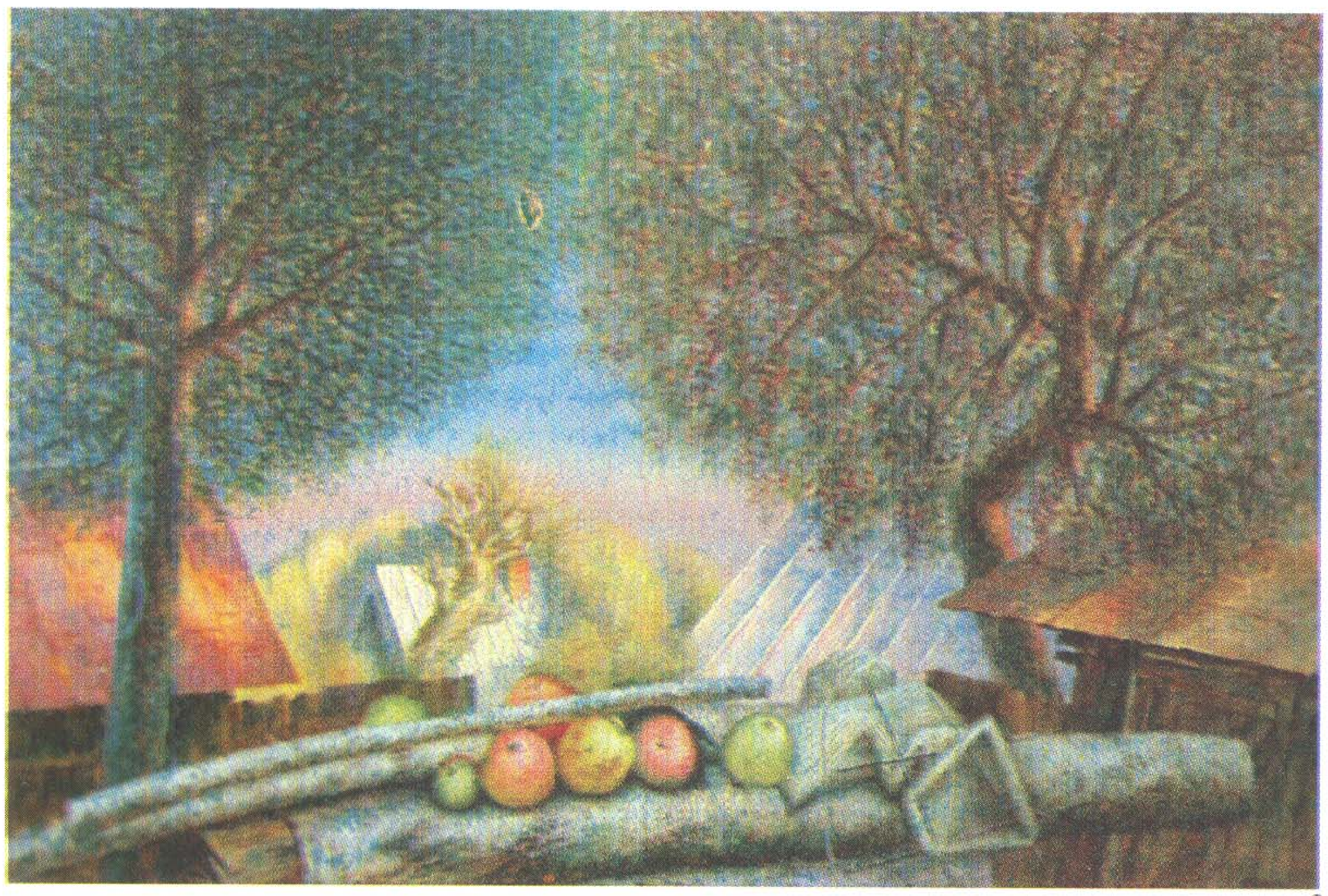
■ بمناسبة الذكرى 85 لتأسيس اتحاد جمعيات الصداقة ووكالة (روسسوتر ودينتشيستفو) شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الروسي بدمشق مساء 2010/12/1 معرضاً مشتركاً للفنانين الروسيين (أناتولي ريبكين) و(يفغينيا أبلازوفا).

■ شهدت صالة غاف للفنون بدبي خلال كانون أول 2010 معرضاً للفنانة الألمانيّة باينيس أ.لاندميسر حمل عنوان (غداً الآن).

■ شهدت صالة كاربون 12 في دبي خلال كانون أول 2010 معرضاً جماعياً حمل عنوان (كائن لا تحتمل خفته) مستوحى من رواية للكاتب التشيكي ميلان كونديرا. شارك في المعرض الفنانون: جيل حيتور، سارة رحبا، فرزان سادیادي، مايكا سايستورفير، كاترين بيرنهارت.

■ شهدت صالة إيزابيل فان دان ايدن في دبي خلال كانون أول 2010 معرضاً للفنان الإيراني ينكي نوديومي حمل عنوان (الخيل).

■ شهدت صالة المعارض في العديات بمدينة أبوظبي خلال شهر كانون أول 2010 معرضاً للفن المعاصر شارك فيه ستة فنانين عالميين.



أناتولي ريبكن.



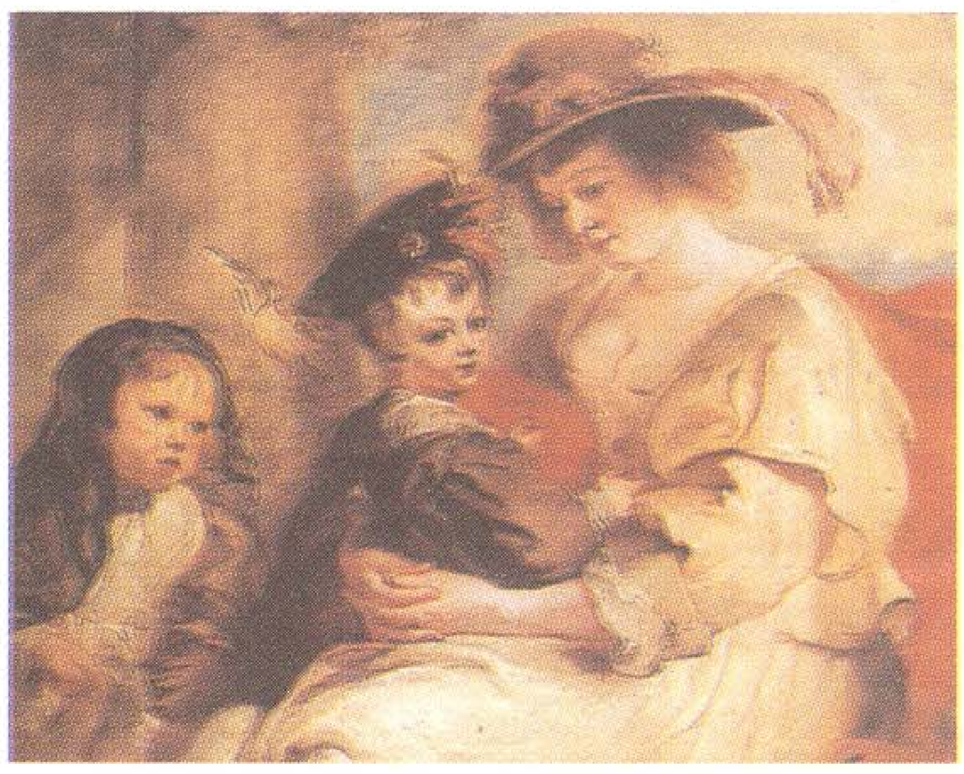
من معرض الفن الفرنسي المعاصر.



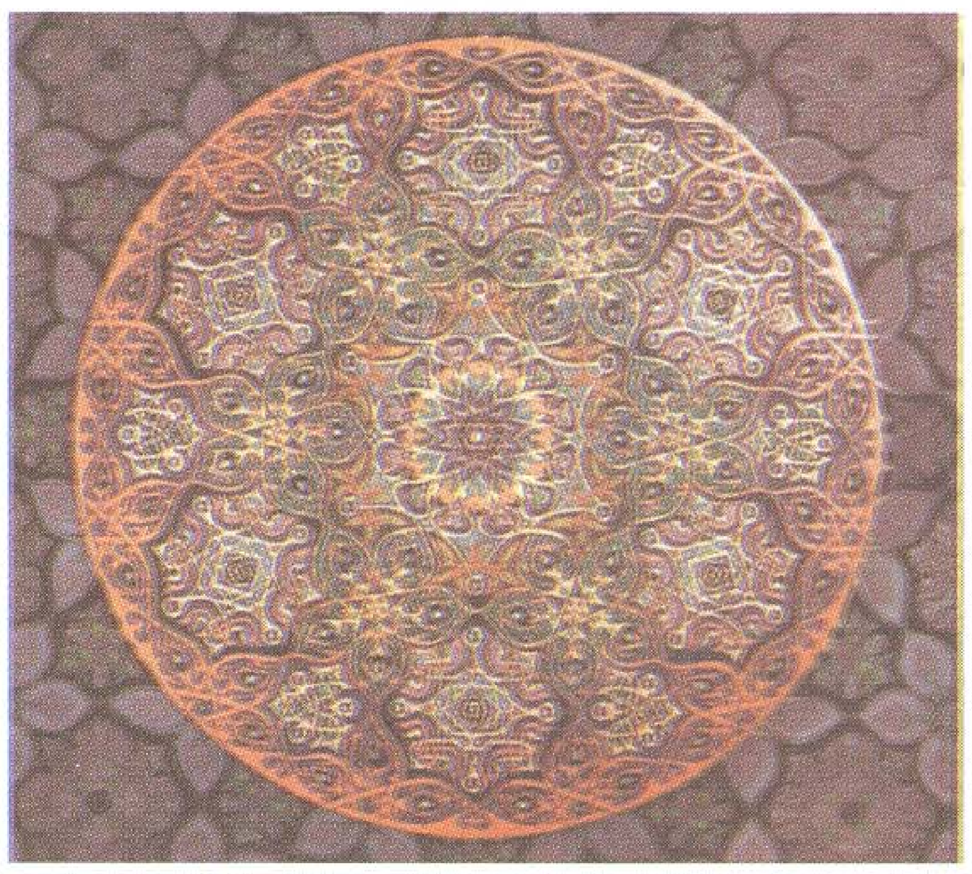
من معرض الرؤى السبعة.



من معرض الرؤى السبعة.



تفصيل من لوحة القديسة هيلانة وطفلاها لروبنز.



من أعمال التركيّة ايبرو ايجون.

■ شهدت صالة إكس.في.أي في منطقة البسّكيّة في دبي خلال كانون أول 2010 معرضاً للفنانة الإيرانيّة غزال خطيبي، ومعرضاً آخر للفنان الإيراني مرتضى زاهدي.

■ عُثر على مئات من أعمال بابلو بيكاسو التي أنجزها خلال فترة من أخصب فترات حياته وتقدر قيمتها بما لا يقل عن 60 مليون يورو في منزل كهربائي فرنسي متقاعد، حاول بيعها لورثته. تضم الأعمال 271 لوحة ورسماً وتخطيطاً وطباعة حجريّة، الكثير منها غير معروف وتعود إلى الفترة الواقعة بين 1900 و1932.

■ قال باحثون وعلماء أنه تم العثور على رموز في عيون (موناليزا) لوحة الرسام العالمي ليوناردو دافنشي الشهيرة، بعدما عُثر على كتاب قديم يؤكد وجود أحرف لاتينيّة في عيون السيدة المرسومة في اللوحة. وفور العثور على الكتاب الذي يبلغ عمره خمسين عاماً، توجهت أنظار مؤرخي الفن إلى لوحة السيدة الغامضة التي أخضعوها لفحص مجهري فوجدوا حرفين منحوتين في عين (موناليزا) اليمنى هما: LV ويفترض أنهما يرمزان إلى اسم الفنان ليوناردو دافنشي.

■ شهدت مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافيّة في مدينة دبي مساء 2010/12/22 معرضاً للفن البرازيلي المعاصر شارك فيه 56 فناناً بـ 245 لوحة.

■ شهد متحف الشارقة للحضارة الإسلاميّة ما بين 2010/12/20 و2011/2/11 معرضاً حمل عنوان (لمحات من إشراقات ملكيّة - الفن الإسلامي الهندي من متحف سولار جونج حيدر آباد الهند).

■ في بادرة رياديّة، دعا متحف برادو في مدريد، رواد الإنترنت إلى استكشاف لوحات الرسام الفلمنكي (بيار _ بول روبنز 1577 _ 1640) الموجودة فيه، وذلك بفضل شريط فيديو تفاعلي بعنوان (روبنز 360 درجة).

■ شهدت منطقة البسّتكية التاريخيّة بإمارة دبي مساء 2010/12/23 معرضاً بعنوان (الفخر بالأوطان) وذلك بمناسبة اليوم الوطني 39 للدولة شارك فيه مجموعة من الفنانين الأجانب الذين يعيشون في الإمارات.

■ عثرت الشرطة الأسبانيّة على أعمال فنيّة، تم سرقتها خلال شهر تشرين الثاني 2010 بالقرب من العاصمة الأسبانيّة مدريد. وكان لصوص مجهولون سرقوا في ضاحيّة خيتاف بمدريد شاحنة بداخلها 22 عملاً لكبار الفنانين مثل: بابلو بيكاسو، إدواردو شيليدا، وأنطونيو تابيس. وتقدر قيمة الأعمال المسروقة بـ 2,7 مليون يورو.

■ أعلنت مجموعة أبو ظبي للثقافة والفنون انضمام أكثر من أربعين فناناً تشكيلياً إماراتياً إلى مبادرة (رواق الفن الإماراتي) منذ إطلاقها في شهر تشرين الثاني 2010 وهي مبادرة مكرسة لاحتضان الفنانين التشكيليين في الإمارات وتقديم جميع أشكال الدعم لهم إلى جانب تنمية وتطوير المواهب الفنيّة الشابة وصقلها.

■ بدءاً من أيار 2011 يبدأ متحف فني جديد للفن المعاصر (موكاك) افتتح مؤخراً في (كراكوف) بعرض أعمال لفنانين بولنديين وأجانب. وتعرض الأعمال في مصنع لصقل المينا لرجل الأعمال الألماني الشهير في زمن الحرب (أوسكار شيندلر).

■ شهدت مدينة دبي مساء 2011/1/16 معرضاً لثمانيّة فنانين تشكيليين من العرب والأجانب حمل عنوان (العالم معاً).

■ شهدت مدينة دبي مساء 2011/1/10 افتتاح ثلاثة معارض تشكيليّة في ثلاث صالات عرض، وفي وقت واحد. ففي مجلس غاليري، افتتح معرض للفنان ستيفن ميكين بعنوان (وردة الضباب). وافتتح في صالة غرين آرت معرض للفنانة التركيّة ايبرو ايجون بعنوان (أحلام). وافتتح في صالة كاربون معرض للفنان الأيسلندي فيليب موللر بعنوان (كل عندما تستطيع، ونم عندما تستطيع، لكن الحياة لا تتوقف).

■ شهد خان أسعد باشا في سوق البزوريّة بدمشق القديمة مساء 2011/1/10 معرضاً للتصوير الضوئي المغاير (فنانو اليابان اليوم).

■ شهدت صالة المسرح الوطني في أبوظبي مساء 2011/1/17 معرضاً حمل عنوان (الرؤى السبعة) شارك فيه سبعة فنانين تشكيليين هم: أندرو فيلد من انكلترا، سعيد علي صوفي من أوغندا، بروس سبينسرهيل من نويزلندا، علي حماد من باكستان، جيوفانا ماجوجلياني من إيطاليا، سام فيكس من الولايات المتحدة الأمريكيّة، سغرين بتروف من بلغاريا.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجملة بدمشق مساء 2011/1/10 معرضاً للرسومات الهنديّة الرمزيّة المعاصرة.

- شهدت صالة المعارض في المستشاريّة الإيرانيّة بدمشق مطلع كانون الثاني 2011 بمناسبة الذكرى السنويّة الثانيّة للعدوان الصهيوني على غزة، معرضاً للكاريكاتير حمل عنوان (صرخة من أجل غزة).

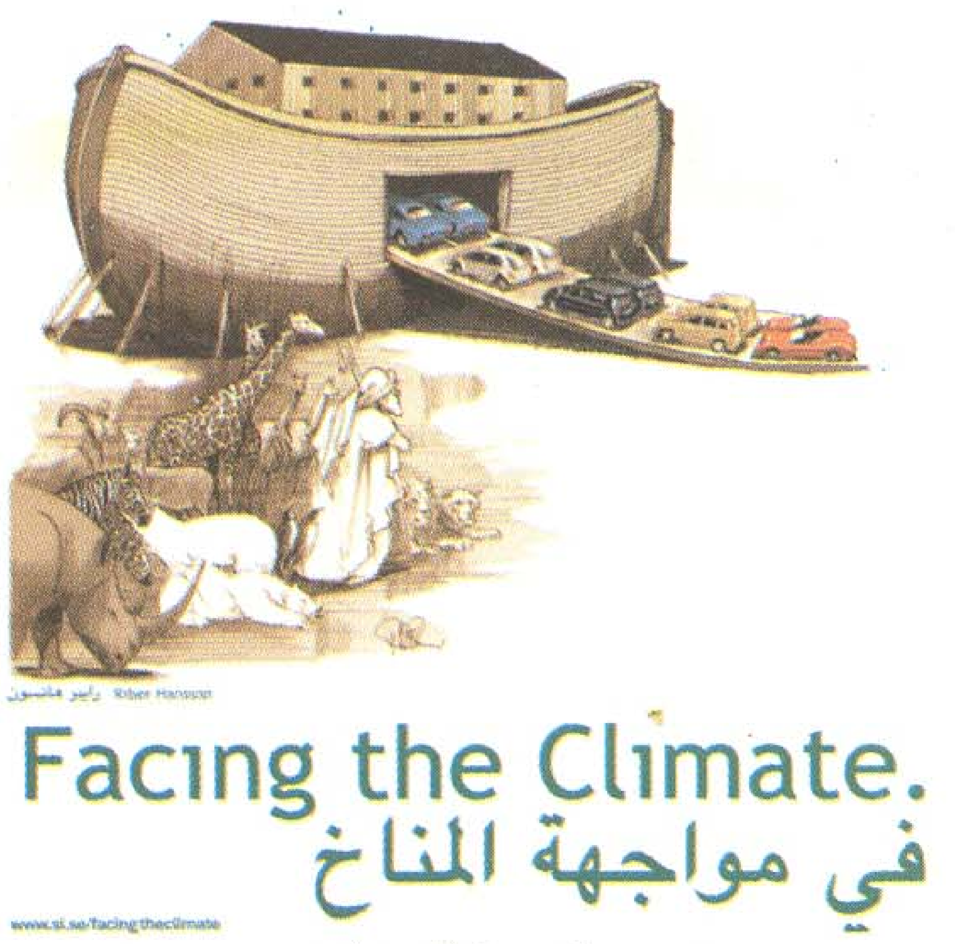
■ افتتحت ولاية فلوريدا الأمريكيّة متحفاً باسم الفنان الأسباني السوريالي سلفادور دالي والذي عاش فترة من حياته في الولايات المتحدة الأمريكيّة، لعرض تفاصيل حياته التي أثارت انتقاد الكثيرين، إضافة إلى بعض أشهر لوحاته. وقد تضمن حفل الافتتاح الذي تم مطلع كانون الثاني 2011 استعراضاً احتفالياً عكس النزعة السورياليّة التي جسدها الفنان المتمرد وغريب الأطوار.

■ شهد متحف لويزيانا للفن الحديث في الدانمارك مساء 2011/1/11 معرضاً كبيراً للرسام الأسباني الشهير بابلو بيكاسو ضم أكثر من 100 عمل فني، وقد حمل المعرض عنوان (بيكاسو ... سلام وحريّة).

■ أثار معرض فني تحت الأرض في نيويورك الاهتمام دون أن يتمكن أحد من تحديد موقعه، فهو موجود بشكل غير شرعي في محطة مترو مهجورة، ويضم رسوماً جداريّة تغطي مساحة واسعة، وقد شارك في إنجاز هذا المعرض 103 من أشهر الفنانين المعاصرين. حمل المعرض عنوان (أندربيلي بروجيكت). بدأ الفنانون عملهم بإنجاز الأعمال الفنيّة عام 2009 وبشكل سري، وبانضباط شبه عسكري، هرباً من السلطات، متنقلين عبر الأنفاق المظلمة ليرسموا ثم يعودوا إلى السطح. وقد أشار أحد الأشخاص القلائل الذين سُمح لهم بإلقاء نظرة على المعرض، إلى أنه يتحدى كل المعايير المتبعة في المعارض، لكن لا يمكن شراء معروضاته التي تناولت أشكالاً تجريديّة وتشخيصيّة بشريّة سورياليّة، ورسوم مخيفة لجرذان وجماجم، وما أضفى الطابع الأسطوري هو أن الأعمال دُفنت تحت الأرض.


من معرض التصوير الياباني.


من معرض الرؤى السبعة.



من معرض في مواجهة المناخ.

* * *

.. الأخيرة ..

ما سكن الفن مكاناً إلى أحاله إلى جنة ترفل بالخضرة والجمال والنظافة والترتيب والحضارة، من أجل هذا، تحتاجه المدن والبلدات والقرى، سواء بشكله المجسم (كتلة في فراغ) أو المسطح (اللوحات الجداريّة المتعددة التقانات). وللفن الذي يسكن العراء، بين الناس في رواحهم وغدوهم، شروطه ومقوماته وتقاناته، لا يتكامل وجوده، ولا يؤدي دوره دونها، وهذا النوع من الفن يستدعي وجود الموهبة والخبرة في مبدعه ومنفذه، والوضوح في أشكاله وأفكاره، كونه اختار السكن بين الناس، على اختلاف أعمارهم وثقافتهم ووعيهم الاجتماعي. ولأنه في الأساس، صمم لهم، يجب أن تكون له علاقة بهم، وأن يوضع في المكان المناسب القادر من خلاله، التواصل معهم، بيسر وسهولة، وأن ينسجم ويتآلف في الوقت نفسه، مع محيطه المعماري والطبيعي.

للمدن والبلدات النظيفة، المرتبة، المنظمة التي تتنفس الهواء والضوء والعافيّة برحابة ويسر: نكهة خاصة. وللمدن التي تزاوج جيداً، بين الكتلة والفراغ، تاركةً للهواء والشمس ملاعبهما الفساح: وسامتها الخاصة، وشكلها الجميل والمريح. وللمدن المزينة بالعشب والشجر والزهر والنظافة: سحرها المميز، ووقعها المنعش على القلب والعين. وللمدن الناهضة على ضفاف الأنهار، وشواطئ البحار، وفوق الهضاب وأقدام الجبال والذرى، أو بين أحضان السفوح والسهول والغابات، يسكنها الفن والترتيب ورذاذ الماء: جمالها الآسر النافذ في العقل والوجدان والروح.

للمدن التي يسكنها الماضي والحاضر بتوافق وتآلف وانسجام: نكهة العتاقة الأصيلة، وشهية المستقبل الآمن الواثق. للمدن هذه، سحر لا يشيخ، وجمال لا يذبل، وتجدد لا يتوقف عن التناسخ السليم، والولادة الطبيعيّة، والاستمرار الصحيح. للمدن هذه، بوابات عريضة ووساعة مفتوحة على الحياة وللحياة.

وحده الفن مَن يصنع هذه المدن، مَن يرتبها وينظمها ويحقق معادلة انسجامها قديمها وحديثها. ولكي ينجح الفن بهذه المهمة، لا بد له من شروط ومقوماتٍ وخصائص تتوفر فيه أولاً، وتتوفر في المكان الذي يشغله ثانياً، وهو (للأسف) ما لم يتحقق في غالبية اللمسات الفنيّة التي بدأت تظهر في مدننا السوريّة مؤخراً، فهي مغرقة في ذاتيّة منتجيها، ما جعلها خارج مدارك الناس وفهمهم ومقحمة في الأماكن التي توضعت بها وبدت شاذة غير متوافقة مع محيطها.

■ أمين التحرير